SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DIE KUNST FÜR ALLE

ZWEIUNDDREISSIGSTER JAHRGANG

1916—1917

MÜNCHEN 1917

F. BRUCKMANN A.-G.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

Druck von F. Bruckmann A.G., München

KUNSTBIBLIOTHEK
Staatliche Museen
zu Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

INHALTS-VERZEICHNIS

I. Text

Größere Aufsätze

Seite

Beringer, J. A. Hans Thomas Graphik 241
— — Albert Welti nach seinen Briefen 270. 293
Berlepsch-Valendas, H. E. von. Josef Weiß 232
Beth, Ignaz. Willy Jaeckel 152
— — Die Ausstellung der Berliner Secession 157
Bethge, Hans. Paul Scheurich 384
Beyer, Adolf. Paul Weber 441
Bode, Wilhelm von. Der Wandel des Geschmacks an älterer Kunst durch die Richtung der modernen Kunst 212
Braungart, R. Hubert Wilms „Ewiger Friede" 473
Bredt, E. W. Der Radierer Hans Meid 16
— — Deutsche Form und fremde Form 318
Burger, Willy. Sepp Frank. Ein Maler-Radierer 182
— — Julius Hüther 258
— — Friedrich Stahl 281

Cohen, Walter. Oswald Achenbach in Italien und daheim 41
— — Die Große Berliner Kunstausstellung in Düsseldorf 457

Ehrenberg, Hermann. Bernhard Pankok als Maler und Radierer 161
Eßwein, Hermann. Joseph Damberger 112
— — Walter Teutsch 342

Gleichen-Rußwurm, Alexander von Rolf Schott 476
Grimm-Sachsenberg, R. Die Otto Greiner-Gedächtnis-Ausstellung in Leipzig 320

Küppers, Paul Erich. Ernst Oppler als Graphiker 140
— — Ein Grabmal von R. Engelmann und H. Schaedtler 266

Mayer, August L. Josef Wenglein 226
Milden, Maximilian. Aus einer Privatsammlung im Neuen Museum zu Wiesbaden 303

Popp, Jos. Hermann Geibel 433
Poppelreuter, Josef. Die Zukunft der Vorbildung unserer Künstler, Kunsthistoriker und Allgemeingebildeten 372

Raphael, Max. Das Problem der Darstellung 418
Redslob, Edwin. Ludwig von Hofmanns Lithographien und Holzschnitte 353
Roemer, E. Von deutscher nationaler Kunst 87. 129
Roeßler, Arthur. Josef von Divéky 74

Schmid, H. A. Mit Arnold Böcklin 175
Schottmüller, Frieda. Kleinbronzen von Carl Ebbinghaus 216
Schubring, Paul. „Das Zelt". Max Klingers neuer Radierzyklus 95
— — Der gotische Schnitzaltar 329
Segmiller, Ludwig. Neue Arbeiten von Georg Schreyögg 104
Servaes, Franz. Fritz Burger 392

Seite

Thoma, Hans. Wie ich dazu kam, Graphiker zu werden 256

Unus, Walter. Carl Milles 192

Voll, Karl. Geibels Sinnsprüche über Kunst und Literatur 46
— — Zu Max Liebermanns 70. Geburtstag 401
Vollmer, Hans. Die Erziehung zum Kunstgenuß 409

Wallsee, H. E. Graf Leopold von Kalckreuth 321
Weinmayer, K. Käthe Kollwitz 361
Widmer, Karl. Alice Trübner 51
Wolf, G. J. Neuerwerbungen der Kgl. Neuen Pinakothek zu München 1
— — Karl Albiker 29
— — Münchner Jahresausstellung im Glaspalast 60
— — Rudolf Schramm-Zittau 121
— — Ein Deckengemälde von Julius Diez 179
— — Ernst Zimmermann 201
— — Adolf Stäbli 273
— — Zu den Faust-Illustrationen des Peter Cornelius 296
— — Ausstellung der Münchner Neuen Secession 424
Wolff, Hans. Emil Orlik 81

Zeileis, Alfons. Die Wirkung künstlerischer Manifestationen 224

Namen-Verzeichnis

Achenbach, Oswald 41
Albiker, Karl 29
Albrecht, Karl 70
Alt, Theodor 10. 312
Altdorfer, A. 318
Angermeyer, Hermann 472
Aufseeser, Ernst 472

Berend, Charlotte 390
Berger, Georg 10
Bleeker, Bernhard 432
Bochmann, Gregor von. d. Ä. 466
— — d. J. 472
Böcklin, Arnold 175
Bolgiano, Ludwig 65
Boehle, Fritz 118
Böttinger, Hugo 70
Bretz, Julius 472
Breuer, Peter 73
Brockhusen, Theo von 463
Buchholz, Karl 472
Burger, Fritz 392
Bürkel, Heinrich 12
Burnitz, K. P. 13
Büttner, Erich 390. 464

Caspar, Karl 157. 426. 464
Caspar-Filser, Maria 160. 431. 464
Chase, William M. 280
Clarenbach, Max 280. 469

Seite

Corinth, Lovis 157. 314. 464
Cornelius, Peter v. 296
Corot, J. B. C. 12
Coester, Oskar 432
Coubillier, Fred 472
Courbet, Gustav 314

Damberger, Joseph 112
Dettmann, Ludwig 68. 391. 459
Deußer, August 468
Diez, Julius 179
Divéky, Josef von 74
Dörnhöffer, Friedrich 1
Dücker, Eugen 200. 464
Duran, Carolus 280

Ebbinghaus, Carl 216. 472
Ederer, Karl 472
Eichhorst, Franz 459
Engelmann, Richard 266. 472
Erler, Fritz 14
Eysen, Louis 13

Feldbauer, Max 432
Feyerabend, Erich 459
Finetti, Gino von 391
Fiori, E. de 472
Fleischhacker, Leopold 472
Franck, Philipp 160
Frank, Sepp 182
Friedrich, Caspar David 3

Gebhardt, Eduard von 467
Geibel, Emanuel 46
Geibel, Hermann 433
Gietl, Josua von 65
Gogh, Vincent van 315
Greiner, Otto 80. 320
Grögler, W. 7
Großmann, Rudolf 432. 463

Habermann, Hugo von 3. 312
Hagemeister, Karl 65
Hagen, Theodor 463
Heckel, Erich 463
Heckendorf, Franz 157. 390. 464
Heichert, Otto 459
Heidner, H. 14
Hentze, Carl 157
Herrmann, Hans 459
Herrmann, Kurt 463
Hess, Julius 431
Hirth du Frênes, Rudolf 312
Hodler, Ferdinand 315
Hofmann, Else 390
Hofmann, Ludwig von 353
Huber-Feldkirch, Josef 472
Hübner, Heinrich 463
Hübner, Ulrich 463
Huf, Fritz 160
Hüther, Julius 258

Jaeckel, Willy 152. 157. 464
Jagerspacher, Gustav 314. 431
Jagerspacher-Häfliger, Helene 431
Janssen, Gerhard 468
Jarocki, L. von 391
Jernberg, Olof 459
Jülich, Leopold H. 459
Junghanns, J. P. 472
Jutz, Adolf 432

RM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Seite
Kahler, E. von 432
Kalckreuth, Leopold von 14. 321
Kallmorgen, Friedrich 459
Kampf, Artur 459
Kanoldt, Edmund 10
Kardorff, Konrad von 463
Kellerhoven, Moritz 7
Kirchner, E. L. 463
Klemm, F. J. 472
Klemm, Walter 463
Klimsch, Fritz 472
Klinger, Max 95
Klossowski, Erich 464
Kohlhoff, Wilhelm 464
Kohlschein, Hans 472
Kollwitz, Käthe 70. 361
König, Leo von 157. 464
Kopp, Otto 432
Köppen, Wilhelm 280
Kraus, August 472
Krausz 391
Krayn, Hugo 157. 464
Kubin, Alfred 432
Kuehl, Gotthardt 10
Kunowski, Gertrud von 472

Laske, Oskar 391
Lederer, Fritz 390
Lederer, Hugo 160. 472
Lenbach, Franz von 6
Leschnitzer, Georg 160. 391
Lichtenberger, H. R. 432
Liebermann, Max 13. 312. 401. 460
Lier, Adolf 12
Linde-Walther, H. E. 157. 390
Löfftz, Ludwig von 10
Looschen, Hans 68. 459

Marr, Karl von 60. 70
Mathes, N. 12
Mayer, Ludwig 280
Meid, Hans 16
Metzner, Franz 160. 391. 472
Meyer, Claus 467
Meyer, Hans 459
Meyerheim, Paul 15
Milles, Karl 192
Moll, Oskar 463
Müller, Heinz 472
Müller, Martin 160
Müller, Otto 463
Münzer, Adolf 472

Nauen, Heinrich 463
Netzer, Hubert 472
Neuhaus, Carl 472

Oberländer, A. 464
Ophey, Walter 472
Oppenheimer, Joseph 157
Oppler, Ernst 140. 157. 464
Orlik, Emil 81. 463

Pankok, Bernhard 161
Paeschke, Paul 160
Pautsch, F. 391
Pechstein, Max 463
Peerdt, Ernst te 469
Pellegrini, Alfred H. 432
Peters, Hela 70
Petersen, Hans von 60
Petersen, Walter 472
Pfannschmidt, E. 459
Plontke, Paul 70. 459
Porsche, Otto Maria 66
Poschinger, Richard von 64
Pottner, Emil 160

Raffael 318
Raupp, Karl 280
Rayski, Ferdinand von 3
Reusing, Fritz 472
Rhein, Fritz 463
Richter, Klaus 463
Roeber, Ernst 469
Roeber, Fritz 458
Roesler, Waldemar 463
Rohlfs, Christian 463

Seite
Rössner, Georg Walter 157. 464
Roubaud, Franz 68

Samberger, Leo 14
Sandrock, Leonhard 459
Schaedtler, Hermann 266
Scharff, Edwin 432
Scheurich, Paul 384. 390
Schinnerer, A. 432
Schlichting, Max 458. 459
Schmidt-Rottluff 463
Schmurr, Wilhelm 472
Schneider-Didam, W. 472
Schnorr von Carolsfeld, J. 472
Schönleber, Gustav 280
Schönnenbeck, Adolf 472
Schott, Rolf 476
Schramm-Zittau, Rudolf 121
Schreyögg, Georg 104
Schuch, Karl 308
Schülein, J. W. 432
Schulte im Hofe, Rudolf 459
Schüz, Friedrich 472
Schüz, Hans 472
Seidel, August 10
Sieck, Rudolf 432
Slevogt, Max 13
Sohn-Rethel, Otto 472
Sopher, B. 472
Sperl, J. 312
Spiegel, Ferdinand 391
Spiro, Eugen 157. 390. 464
Spitzer, E. 12
Spring, A. 10
Stäbli, Adolf 273
Stadler, Toni 12
Stahl, Friedrich 66. 281
Steinhardt, Jacob 391
Stern, Max 472
Strathmann, Karl 160
Strützel, Otto 12. 64

Teutsch, Walter 342. 432
Thoma, Hans 13. 160. 241. 256. 312
Thor, Walter 70
Trübner, Alice 50
Trübner, Wilhelm 303. 469
Tuch, Kurt 463

Urban, Hermann 66
Uzarski, Adolf 472

Vogel, Hugo 459
Volkhart, Max 467

Waldmüller, F. G. 14
Weber, Paul 12. 65. 441
Weiser, Joseph 10
Weisgerber, Albert 14
Weiß, E. R. 463
Weiß, Joseph 232
Welti, Albert 270. 293
Wenck, Ernst 160. 391. 472
Wenglein, Joseph 64. 226
Wilm, Hubert 473

Zimmermann, Ernst 201
Zügel, Heinrich von 312

Orts-Verzeichnis

Berlin. Die Ausstellung der Berliner Secession 157
— Berliner Ausstellungen 390
— Kriegsbilderausstellung der Kgl. Akademie der Künste 391
— Große Berliner Kunstausstellung 457
— Kgl. Akademie der Künste 391
— Keller & Reiner 73
— Kupferstichkabinett 70
— Schultes Kunstsalon 391
— Secession 157. 390. 463
— Freie Secession 460
— Verein Berliner Künstler 460

Seite
Düsseldorf. Oswald Achenbach-Ausstellung 41
— Die große Berliner Kunstausstellung 457

Hannover. Grabmal Rheinhold auf dem Stöckener Friedhof 266

Leipzig. Die Otto Greiner-Gedächtnis-Ausstellung 320

München. Neuerwerbungen der Kgl. Neuen Pinakothek 1
— Jahresausstellung im Glaspalast 60
— Ausstellung der Münchener Neuen Secession 424
— Glaspalast 60
— Neue Pinakothek 1
— Münchener Neue Secession 424

Wiesbaden. Die Sammlung Pagenstecher 303

Gedanken über Kunst

Aus „Rembrandt als Erzieher“ 198

Bahr, Hermann 383
Böcklin, Arnold 222

Feuerbach, Anselm 222. 383

Goethe 198

Jordan, Max 87

Klinger, Max 358

Nietzsche, Fr. 87. 408

Schack, Fr. v. 478

Vischer, F. Th. 408

Literarische Anzeigen

Biermann, Georg. Deutsches Barock und Rokoko 57

Cornelius, Peter v. Die Faust-Illustrationen 296

Dörr, Fr. Der Neckar I 479

Friedländer, Max J. Von Eyck bis Brueghel 56

Graber, Hans. Adolf Staebli, sein Leben und Werk 278
— — Max Buri 479

Klein-Diepold, Rudolf. Das deutsche Kunstproblem der Gegenwart 440

Liebermann, Max. Die Phantasie in der Malerei 110

Sandreuter, Hans. Erinnerungen. Schriftlicher Nachlaß I 317
Schwarz, Karl. Das graphische Werk von Lovis Corinth 440

Trog, Hans. Max Buri 479

Vollbehr, Ernst. Bei der Heeresgruppe Kronprinz. Die Kämpfe um Verdun 315

Wasman, Friedrich. Ein deutsches Künstlerleben 59
Welti, Albert. Briefe 270. 293
Werner, Alfred. Impressionismus und Expressionismus 316
Wölfflin, Heinrich. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe 160

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

II. Bilder

Seite

Achenbach, Oswald. Niederrheinische Kirmes . . . . geg. 41
— — Die Sabinerberge bei Tivoli . . 41
— — Agaven 42
— — Der Palazzo Chigi, Ariccia . . . 43
— — Zypressen, Villa d'Este, Tivoli . 44
— — Rötelzeichnung 45
— — Die Schwiegereltern des Künstlers 47
— — Motiv aus der Villa d'Este, Tivoli 48
— — Dampfschiff auf dem Rhein . . . 49
— — Boote im Sonnenlicht 50
— — Kirche Santa Maria in Araceli, Rom 158
— — Springbrunnen auf dem Petersplatz, Rom 159
Adam und Eva am Portal des Domes in Bamberg 33
Ägyptische Statuette 30
Albiker, Karl. Trauernde (Teilaufnahme) 28
— — Entwurfskizze für das Giebelfeld des Karlsruher Konzerthauses 29
— — Trauernde 31
— — Mädchenstatuette 32
— — Mittelfigur des Freiburger Grenadierdenkmals 34
— — Denkmalentwurf für die 1713 bei der Verteidigung von Freiburg gefallenen Grenadiere 35
— — Brunnenfigur aus glasiertem Ton 36
— — Fechter . . . . geg. 37
— — Ringer 37
— — Musizierende Mädchen 38
— — Jüngling 39
— — Relief 150
— — Gruppe 151
Alt, Th. Leibl und seine Freunde . . 3
— — Knabenkopf 315
Altdorfer, A. Der heilige Georg . . 318
Aufseeser, Ernst. Traum 475

Bartels-Heimburg, Wera von. Ballett 72
Berger, G. Stilleben mit Reh 7
Bochmann, Gregor von. Esthnische Landschaft 461
Boehle, Fritz. Selbstbildnis 120
Bolgiano, Ludwig. Frühling 64
Böttinger, Hugo. Im Winde 60
Bretz, Julius. Buchenwald Sommer . 460
Burger Fritz. Hilde M. 392
— — Familienbildnis . . . . . geg. 393
— — Kindergruppe 393
— — Generalfeldmarschall v. Bülow . . 394
— — Baronin v. L. 395
— — Staatssekretär Dr. Solf 396
— — Bildnis N. Meyer 397
— — Das blasse Mädchen 398
— — Bildnis Carrière 399

Caspar, Carl. Taufe im Jordan . . . 427
Caspar-Filser, Maria. Obsternte . . 430
Clarenbach, Max. Holzfahre 466
Cornelius, Peter von. Aus den Faust-Illustrationen:
Vorspiel auf dem Theater . . . 296
Faust und Gretchen 297
Valentins Tod 298
Walpurgisnacht 299
Was weben die dort um den Rabenstein? 301
Coester, Oskar. Abendlandschaft . . 431
Courbet, G. Bildnis des Malers Dupont 316

Damberger, Joseph. In der Laube geg. 113
— — Altbayerische Bauernmädchen . . 113
— — Junges Mädchen 114
— — Schlierseerinnen 115
— — Bäuerin mit der Pelzmütze . . . 117
— — Bauer Korn putzend 118
— — Mädchen im Grünen 119
— — Sonntag 120
Deußer, August. Pferde auf der Weide 458
— — Deutzer Schützenfest 465
Diez, Julius. Luna. Deckengemälde für Schloß Stein 180. 181
Divéky, Josef von. Initial J. 74
— — Finale 75
— — Das Schiff . . . . geg. 76
— — Turandot 77
— — Die Brücke 78
— — Charon 79

Seite

Ebbinghaus, Carl. Diana 216
— — Brunnensäule 217
— — Herkules 218
— — Saturn 218
— — Neandertaler 218. 219
— — Zwei Menschen 219
— — Porträtbüste 220
— — Bronzestatuette 220
— — Porträtbüste 220
— — Medaillen 221
— — Germania 222
— — Brunnenfigur 223
— — Bronzestatuette 224
— — Simson 225
— — Exzellenz von Becker 457
Eichhorst, Franz. Kuhstall 470
Engelmann, R. u. Schaedtler, H. Das Grabmal Rheinhold 268
— — Figur vom Grabmal Rheinhold . 269

Frank, Sepp. Das seltsame Schiff . . 183
— — Exlibris 184
— — Neujahrskarte 184
— — Der vom Tode singt 185
— — Hohe Bäume 186
— — Bildnis 187
— — Faust 188
— — Architekt Funke 189
— — Exlibris 190
Friedrich, Caspar David. Landschaft 9

Gebhardt, Eduard von. Esthnischer Bauer 467
Geibel, Hermann. Adler 433
— — Kniender Jüngling 434
— — Göttin 435
— — Männerkopf 436
— — Michaelsbrunnen 437
— — Junger Bär 438
— — Kauernde 439
— — Laufender Löwe 440
Gietl, Josua von. Oberbayerisches Moos 72
Gogh, Vincent van. Flußlandschaft . 317
Greiner, Otto. Bildnis des Künstlers . 80
Grögler, W. Im Wirtsgarten 11
Großmann, Rudolf. Auf der Veranda 425

Habermann, H. von. Offizier mit rotem Uniformkragen 15
— — Gefangener 314
Hagemeister, Karl. Reh in Schneelandschaft 70
— — Waldweg am Schwielowsee . . . 71
Halm, Peter. Motiv aus Brügge . . . 69
Heß, Julius. Stilleben . . . . . geg. 401
— — Mutter und Kind 428
Hofmann, Ludwig von. Perseus und Andromeda 352
— — Sonnige Halde 353
— — Pferd und Jüngling 355
— — Lithographien aus der Folge „Tänze" 356. 357
— — Tanzwirbel 358
— — Eros 359
— — Tanzgruppe 359
— — Brandung 360
— — Komposition 360
Hüther, Julius. Prophetenkopf . . . 258
— — Ausblick ins Sarcatal 259
— — Selbstbildnis 260
— — Die Gattin des Künstlers . geg. 260
— — Trentinolandschaft 261
— — Kreuzigung 262
— — Die Taufe Christi im Jordan . . 263
— — In der Barke 264
— — In der Brentagruppe 265
— — Die Mutter des Künstlers 267

Jaeckel, Willy. Wandbilder für H. Bahlsens Keksfabrik, Hannover . . 153—156
Jagerspacher, Gustav. Schlafendes Mädchen . . . . geg. 424
— — Herrenbildnis 429
Janssen, Gerhard. Bei leerer Kanne . 459
Jülich, Leopold H. Sommerlandschaft 471

Kalckreuth, Leopold von. Selbstbildnis geg. 321
— — Dorfstraße 321
— — Schloß Klein-Oels 323
— — Leuchtturm 324

Seite

Kalckreuth, Leopold von. Regenbogen geg. 324
— — Zeichnung 325
— — Die Gattin des Künstlers 326
— — Bildnis Mucki 327
— — Geigerin 328
— — Bildnis des Grafen Keyserling 329
— — Tierpark 330
— — Weiblicher Akt 331
— — Leubsdorf am Rhein 332
— — Brückenschlag bei Linz 333
— — Hamburger Hafen 334
— — Angler an der Alten Liebe in Cuxhaven 335
— — Bildnis v. d. Heydt 336
— — Krankenzimmer . . . . . . geg. 336
— — Kartoffelernte 337
— — Bauernhof 338
— — Mannheimer Hafen 339
— — Zeichnung 340
— — Studien zum Kinderreigen . . . 341
Kanoldt, E. Landschaft 12
Kellerhoven, M. Damenbildnis . . . 4
Klimsch, Fritz. Max Liebermann . . 473
Klinger, Max. Aus dem Zyklus „Zelt" geg. 97, 98-103
Kohlhoff, W. Häuser 474
Kohlschein, Hans. Laubhüttenfest in der großen Synagoge zu Warschau . . . 469
Kollwitz, Käthe. Selbstbildnis 361
— — Beratung 362
— — Not. Weberaufstand Bl. 1 . . . 363
— — Zertretene 364. 365
— — Bewaffnung. Bauernkrieg. Bl. 4 . 366
— — Aufruhr 367
— — Beim Dengeln. Bauernkrieg. Bl. 3 368
— — Die Pflüger. Bauernkrieg. Bl. 1 . 369
— — Tod und Frau um das Kind ringend 370
— — Tod und Frau 371
— — Szene aus „Germinal" . . 372. 373
— — Hamburger Kneipe 374
— — Vier Männer in der Kneipe . . . 375
— — Carmagnole (Zeichnung) 376
— — Carmagnole (Radierung) . . geg. 376
— — Entwurf zum „Schlachtfeld" . . . 377
— — Zeichnung zur Radierung „Abschied" 378
— — Zeichnung 379
— — Losbruch. Bauernkrieg Bl 5 Entwurf und Studie 381
— — Zeichnungen 382. 383

Lenbach, F. von. Jugendliches Selbstbildnis 14
Liebermann, Max. Selbstbildnis . . . 401
— — Generalfeldmarschall v. Bülow . . 403
— — Beim Uhlenhorster Fährhaus in Hamburg 404
— — Skizze zum „Restaurant an der Havel" 405
— — Reiter am Strande mit Foxterrier 406
— — Jagdbild 407
— — Wäschetrocknen 408
— — Strand in Nordwyk . . . . geg. 408
— — Zwei Hunde 409
— — Die Gartenbank 410
— — Die Klöpplerinnen 411
— — Kanal unter Bäumen 412
— — Netzstrickerinnen 413
— — Kohlezeichnung 414
— — Bildnis Exzellenz W. v. Bode . . 415
— — Auf der Weide 417
— — Kaffee am Strand 418
— — Porträt Brinckmann 419
— — Badende Buben 420
— — Poloreiter 421
— — Dünenlandschaft 423
Liljefors, Bruno. Fuchsfamilie . geg. 441
Looschen, Hans. Madonna 62

Marr, Karl von. Wellenspiel 67
Meid, Hans. Ausziehende Kavallerie . 16
— — Aus dem Zyklus „Don Juan" geg. 16. 17. 18. 19. 21
— — Die Entführung der Desdemona . 20
— — Aus dem Zyklus „Othello" . . . 22
— — Rendezvous am Dogenpalast . . . 23
— — Reiterschlacht 24
— — Joseph und Frau Potiphar 25
— — Der Raub der Proserpina 26
— — Der Künstler im Atelier 27

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Seite
Meyerheim, Paul. Kirchgang im Spreewald 2
Milles, Karl. Tanzrelief 191
— — Gruppe vom Sten-Sture-Denkmal 192
— — Entwurf zum Sten-Sture-Denkmal 193
— — Triton-Brunnen 194
— — Figur vom Triton-Brunnen . . . 195
— — Büste des Schriftstellers Gustav Stridsberg 196
— — Bronzeportal der Offenbarungskirche in Saltsjöbaden 197
— — Brunnenfigur 198
— — Brunnen 199
— — Gustav Wasa-Denkmal 200
Müller, O. F. Badende 474
Münzer, Adolf. Musik 468

Oppler, Ernst. Fräulein Pilz im „Karneval" 140
— — Karsawina bei der Toilette . geg. 140
— — Bildnis Busoni 141
— — Die Pawlowa 142
— — Karsawina und Fokin im „Geist der Rose" 143
— — Die Pawlowa im „Sterbenden Schwan" 144
— — „Scheherazade" 145
— — Probe zur Josephslegende. Richard Strauß am Flügel 146
— — „Geist der Rose" (Kreidezeichnung) 147
— — „Karneval" 148
— — Wellenbrecher 149
Orlik, Emil. Ruhende . . . . . geg. 81
— — Selbstbildnis 81
— — Straßenbild aus Shanghai 82
— — Schloß in Böhmen 83
— — Blumenstück in Blau 85
— — Arabische Landschaft 86
— — Abend in Medina el Fayum . . . 87
— — Im Festkleid 88
— — Nubier 89
— — Aus Italien 91
— — Japanerin 92
— — Westsee bei Hang-Chou 93
— — Ausfahrt 94

Pankok, Bernhard. Familienbildnis geg. 161
— — Jugendliches Selbstbildnis 161
— — Der Leser 16
— — Damenbildnis 163
— — Bildnis Prof. Dr. Konrad v. Lange 165
— — Die Gattin des Künstlers 166
— — Bildnis des Reichstagsabgeordneten Konrad Haußmann 167
— — Selbstbildnis 168
— — Damenbildnis 169
— — Landschaft mit Bach 170
— — In der Kirche 171
— — Bildnis Exzellenz Graf Linden . . 172
— — Familienbild (Radierung) . geg. 172
— — Figurine aus der Entführung aus dem Serail 173
— — Figurine zu Figaros Hochzeit . . 173
— — Radierungen 174. 175
Peerdt, Ernst te. Stilleben 463
Peters, Hela. Schlafende 68
Poschinger, R. von. Wald bei Kempfenhausen 66

Raffael. Der heilige Georg 319
Raupp, Karl. Bildnis des Künstlers . . 280
Rayski, F. von. Reiter 1
— — Offizier 5

Scharff, Edwin. Bildnisbüste 432
Scheurich, Paul. Putto mit Traube . . 384
— — Daphne . . . . geg. 385
— — Daphne 385
— — Der Kuß 386
— — Porzellangruppe 387
— — Kleiner weiblicher Akt 388
— — Porzellanfiguren. „Dame mit Hündchen" und „Modedame" 389
— — Mädchen mit Lyra 390
— — Mädchen im Kostüm der achtziger Jahre 390

Scheurich, Paul. Kinderköpfchen . . 391
Schlichting, Max. Blick auf Paris . . 470
Schönleber, Gustav. Bildnis des Künstlers 280
Schönnenbeck, Adolf. Bohnenspieler . 462
Schott, Rolf. Aus dem Zyklus „Pierrot" 476. 477. 480
— — Zeichnung zu Jean Pauls „Titan" 478
— — Exlibris 479
Schramm-Zittau, Rudolf. Fuchs im Schnee . . . . geg. 121
— — Auffahrt zur Münchener Ausstellung 121
— — Halali 122
— — Reiter im Kiefernwald 123
— — Im Münchener Englischen Garten 124
— — Am Chinesischen Turm im Münchener Englischen Garten 125
— — Gänse im Wasser 127
— — Am Stachus in München 128
— — Winter am Walchensee 129
— — Reiter im Walde 130
— — Im Münchener Hirschgarten . . . 131
— — Zeichnungen 132–135
— — Reitjagd 136
— — Der Master mit der Meute 137
— — Hirschbrunft 139
Schreyögg, Georg. Studienkopf zur „Kriegsmutter" 105
— — Meditation 106
— — Büste des Malers Heinrich Altherr 107
— — Bildnis 108
— — Erwachen 109
— — Mädchenbüste 110
— — Relief für die neue Ausstellungshalle in Karlsruhe 111
Schuch, Karl. Pferd und Esel 312
— — Weibliches Bildnis 313
Seidel, A. Landschaft 13
Sieck, Rudolf. In den bayerischen Vorbergen 424
Slevogt, M. Stilleben. Bananen . . . 6
Sohn-Rethel, Otto. Herrenbildnis . . . 464
Sopher, Bernhard. Männliche Büste . 179
Stäbli, Adolf. Baumgruppe. Weßling 273
— — Partie aus Schlattan bei Partenkirchen 274
— — Chiemseelandschaft 275
— — An der Ammer 276
— — Birken 277
— — Kruzifix am Wege 279
Stahl, Friedrich. Fortuna 63
— — Hoffnung . . . . geg. 281
— — Iris und Tulpen 281
— — Der heiligeSebastian 282
— — Die heilige Cäcilie 283
— — Scherzo 284
— — Adam und Eva 285
— — Triumph des Eros 286
— — Der Täufer 287
— — Petri Heil 288
— — Parzival 289
— — Dekamerone 290
— — Der Tanz der Salome 291
— — Damenbildnis 292
Strützel, Otto. Landschaft mit Eichen 65

Teutsch, Walter. Die Landschaft mit den drei Hügeln 343
— — Landschaft 344
— — Die Landstraße 345
— — Ruhendes Mädchen 347
— — Frühling 348
— — Herbst 349
— — Die Landschaft mit den Seen . . 351
— — Die Landschaft mit der Linde . . 426
Thoma, Hans. Mainlandschaft . geg. 1
— — Frankfurt a. Main . . . . . geg. 241
— — Bernau im Winter 241
— — Krähender Hahn 242
— — Falkau 243
— — Bernau 1859 244
— — Süddeutsche Landschaft 245
— — Tritonenpaar 247
— — Die Mutter des Künstlers 248
— — Die Schwester des Künstlers . . . 249
— — Weihnacht 250
— — Christus am Kreuz 251

Thoma, Hans. Mädchenbildnis 252
— — Happach 253
— — Exlibris 254
— — Auf der Weide 254
— — Der heilige Christophorus 255
— — Der Tod 257
Trübner, Alice. Bildnis der Künstlerin 51
— — Stilleben 52
— — Stilleben 53
— — Dame mit Wollstickerei 54
— — Burgerliches Zimmer 55
— — Schloß Lichtenberg im Odenwald 56
— — Tor im Stift Neuburg 57
— — Puppe unter Glassturz 58
— — Japanische Puppe mit Leuchter . 59
Trübner, Wilhelm. Buche mit Liebespaar 302
— — Knabenakt 303
— — Entenstilleben 304
— — Galeriedirektor Eisenmann 305
— — Mädchen mit weißer Halskrause . 306
— — Försterstube 307
— — Klosterhof Seeon 308
— — Kloster Seeon mit Telegraphenstange 309
— — Herrenreiter auf Rappen 310
— — Selbstbildnis 311

Urban, Hermann. Ponza-Insel 73
Uzarski, Adolf. Zeichnung aus 1001 Nacht 475

Volkhart, Max. Emden 466

Waldmüller, F. G. Kalkbrennerei . . 8
Weber, Paul. Aus dem fürstl. Löwensteinschen Park bei Klein-Heubach . . 61
— — Oberhessische Kindergruppe . . 441
— — Eichenhain in Amerika 442
— — Partie aus dem Mühltal Eberstadt bei Darmstadt 443
— — Hof eines Patrizierhauses in Bamberg 444
— — Aus dem schottischen Hochland. Loch Katrine 445
— — Huflattichstudie 446
— — Aus dem Wildpark bei Kassel . . 447
— — Ochsengespann 448
— — Auf der Weide bei Pang 449
— — Landschaft mit Disteln 450
— — Kornfeld 450
— — Waldbach. Brannenburg im Inntal 451
— — Baumstudie 452
— — Studie aus dem schottischen Hochland 453
— — Herbstmorgen bei Fürstenfeldbruck 455
— — Novembermorgen 456
Weiß, Josef. Abend 232
— — Post tenebras lux 233
— — Altarbild 235
— — Weltkrieg 237
— — Pietà 239
— — Holzschnitte 240
Welti, Albert. Der Künstler und die unwillkommenen Besucher 270
— — Mosaikentwurf für ein Grabdenkmal 295
Wenglein, Josef. Isartal 226
— — Waldlandschaft bei Tölz 227
— — Tümpel am Waldrand bei Pang . 228
— — Waldinneres bei Pang 229
— — Obstgarten bei Pang 230
— — Viehgrund bei Pang 230
— — Studie aus Redenfelden 231
Wilm, Hubert. Ewiger Friede . geg. 457

Zimmermann, Ernst. Im Walde geg. 201
— — Selbstbildnis 201
— — Der Bruder Alfred des Künstlers . 202
— — Bildnis des Malers Emil Keyser . 203
— — Tischgesellschaft 205
— — Am Bodensee 206
— — Großes Fischstilleben 207
— — Bildnis des Schriftstellers Paul . . 208
— — Dame in Schwarz 209
— — „Die zahmen Indianer" 210
— — Studie aus Etzenhausen 211
— — Bildnis des Malers Werfel 212

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HANS THOMA

MAINLANDSCHAFT

Mit Genehmigung der Deutschen Verlagsanstalt, Stuttgart

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

F. VON RAYSKI — REITER

NEUERWERBUNGEN DER K. NEUEN PINAKOTHEK ZU MÜNCHEN

Der deutsche Kunstmarkt (und ein anderer kam für uns nicht in Frage) war während des Kriegs mit Qualitätswerken — alten und neuen — nur in sehr beschränktem Umfang beschickt. Phantasten hatten gemeint, die wirtschaftlichen Einflüsse des Kriegs würden einen raschen Wechsel des Kunstbesitzes zur Folge haben. Weit gefehlt — was heute noch sogenannter freier, d. h. nichtmusealer Kunstbesitz ist, ruht in sicheren Händen, und die durch den Krieg geschaffene wirtschaftliche Lage kann keine Notverkäufe wirklich guter Kunstwerke bewirken. Im Gegenteil: eine Reihe bedeutender Kunstwerke, die andernfalls durch Auktionen veräußert worden wären, wurde bis zur Wiederkehr geregelter Verhältnisse zurückgehalten, z. B. die Sammlung des verstorbenen Baron Oppenheim in Köln, deren Auktionstermin für das Spätjahr 1914 bereits festgesetzt war. Besonders wo es sich um Ankäufe zeitgenössischer Kunstwerke handelte, war die durch den Krieg verursachte Unterbindung künstlerischer Produktion und der Wegfall wichtiger Ausstellungen hemmend und für die Auswahl der Museen und Galerien mißlich.

Unter solchen Umständen konnte auch der neue Leiter der K. Neuen Pinakothek zu München, Generaldirektor Dr. Friedrich Dörnhöffer, der am 23. Dezember 1914 sein Amt antrat, nicht aus dem Vollen schöpfen. Galerieleiter geben sonst namentlich in den ersten Jahren ihrer Amtsführung ihren Maßnahmen gern einen programmatischen Charakter. Das ist so etwas wie eine Vorstellung in ihrem Wirkungskreis, eine Einführung, die den Kunstfreunden willkommen ist, denn es läßt sich daran erkennen, wohin der Kurs geht. In diesem Sinne also können die Neuerwerbungen

Ein Teil der von der Pinakothek neu erworbenen Werke ist bereits früher in unserer Zeitschrift bei verschiedenen Anlässen reproduziert worden. Wir weisen im Texte auf diese früher erschienenen Abbildungen hin.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PAUL MEYERHEIM — KIRCHGANG IM SPREEWALD

der Münchner Pinakothek, von denen im folgenden die Rede ist, nicht als ein Programm Dörnhöffers angesehen werden. Die erwähnten Hemmungen lagen vor, der ewige Platzmangel der Neuen Pinakothek zwang überdies zu äußerster Beschränkung in den Ankäufen, und das, was man früher — seiner kolossalen Maße wegen — ein charakteristisches Galeriebild nannte, hat heute schon mit Rücksicht auf seine Formate kaum mehr Aussicht, in die Münchner Galerie aufgenommen zu werden. (Ganz davon abgesehen, hat man erkannt, daß kleine, studienhafte Arbeiten — „morceaux" nannte man das früher in der Fachsprache — an malerischem Reiz die Monumentalbilder weit hinter sich lassen.) Trotz solcher Einschränkungen, zu denen noch die Vordringlichkeit organisatorischer Arbeiten, die den Generaldirektor voll in Anspruch nahmen, hinzutrat, kann man doch aus den Ankäufen ungefähr schließen, worauf es Dörnhöffer ankommt. Denn es fehlt dabei nicht an bezeichnenden Andeutungen, wenn auch die Absichten nicht überall verwirklicht werden konnten. Was man schon von Dörnhöffers Wiener Tätigkeit her weiß, bestätigt sich in diesen ersten Münchner Ankäufen: da ist kein philologischer Kunsthistoriker am Werk, der vorhandene „Lücken ausfüllen" will, der „Namen" kauft, weil die „Namen" bisher im Katalog fehlten, und darüber köstliche Bilder außer acht läßt, weil der Schöpfer dieser Bilder in der Sammlung „schon hinreichend vertreten" ist. Solchem Beginnen steht Dörnhöffers sensibles Qualitätsempfinden gegenüber, das ihn Arbeiten von artistischem Reiz Werken von ausschließlich kunsthistorischem Interesse — wenn er die Wahl zwischen beiden hat und wenn sich nicht, was bei „idealen Ankäufen" der Fall ist, beide Eigenschaften decken — unbedingt vorziehen läßt. Dabei behält er gleichwohl die besonderen Bedürfnisse seiner Galerie im Auge. Es fehlte uns bisher ein Werk aus der Hand des großen norddeutschen Landschaftsmalers Caspar David Friedrich. Der Porträtist Ferdinand von Rayski war mit einem

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

TH. ALT LEIBL UND SEINE FREUNDE

einzigen Bildnis vertreten, höchst mangelhaft waren wir, wenn wir auf die Neue Pinakothek angewiesen waren, über die Frühzeit Lenbachs und Habermanns unterrichtet, auch von Slevogt besaß die Sammlung nur ein Werk aus seiner Werdezeit, das obendrein nicht sonderlich charakteristisch für den Künstler ist; ebenso war es mit Leopold von Kalckreuth. Dem allen wurde durch glückliche Neuerwerbungen abgeholfen. Erfreulicherweise handelt es sich dabei nicht um Ankäufe von Werken, die schon lange im Kunsthandel sind und seit Jahren von Ausstellung zu Ausstellung wandern. Einige dieser Gemälde sind geradezu „jungfräulich" und von überraschender Frische im Eindruck.

Die Landschaft CASPAR DAVID FRIEDRICHS (Abb. S. 9) erinnert an die Gebirgslandschaft des Meisters in der Berliner Nationalgalerie. Hier wie dort der Blick auf sich kreuzende Höhenzüge und auf Täler, die im Nebel liegen, von einem sehr hoch genommenen Standpunkt aus, so daß beinahe von Vogelperspektive gesprochen werden kann. Das Münchner Bild ist in seiner Erscheinung reicher und mannigfaltiger als das Berliner, es ist mehr organisches Leben im Vordergrund, aber ohne Preisgabe des monumentalen Charakters und ohne daß daraus ein Ballast für den grandiosen Aufbau entstünde. C. D. Friedrichs brünstiges Naturgefühl ist in dem Werk, das man seinen allerbesten Schöpfungen beizählen darf. Besonders in der Weichheit der Linien sind dem Gemälde sehr wenige andere Landschaften des Künstlers ebenbürtig. Von FERDINAND VON RAYSKI stammen zwei Werke, ein Reiterstück, verhalten in der Farbe, trotzdem keck in der Malerei, frisch und schneidig im Tempo, so daß man ganz von ferne an Géricault denken darf (Abb. S. 1), und das Bildnis eines jungen Offiziers, sehr artistisch, ungemein fein im Zusammenklang der Komplementärfarben, dabei in der Haltung voll jener Biedermeier-Eleganz, die für Rayski bezeichnend ist (Abb. S. 5). Stellt man — unter Preisgabe der historischen Reihenfolge — neben dieses Porträt Rayskis eines der beiden studienhaften Offiziersbildnisse, die in den siebziger Jahren HUGO VON HABERMANN in München malte (Abb. S. 15), Bilder, bei denen die Beleuch-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

M. KELLERHOVEN

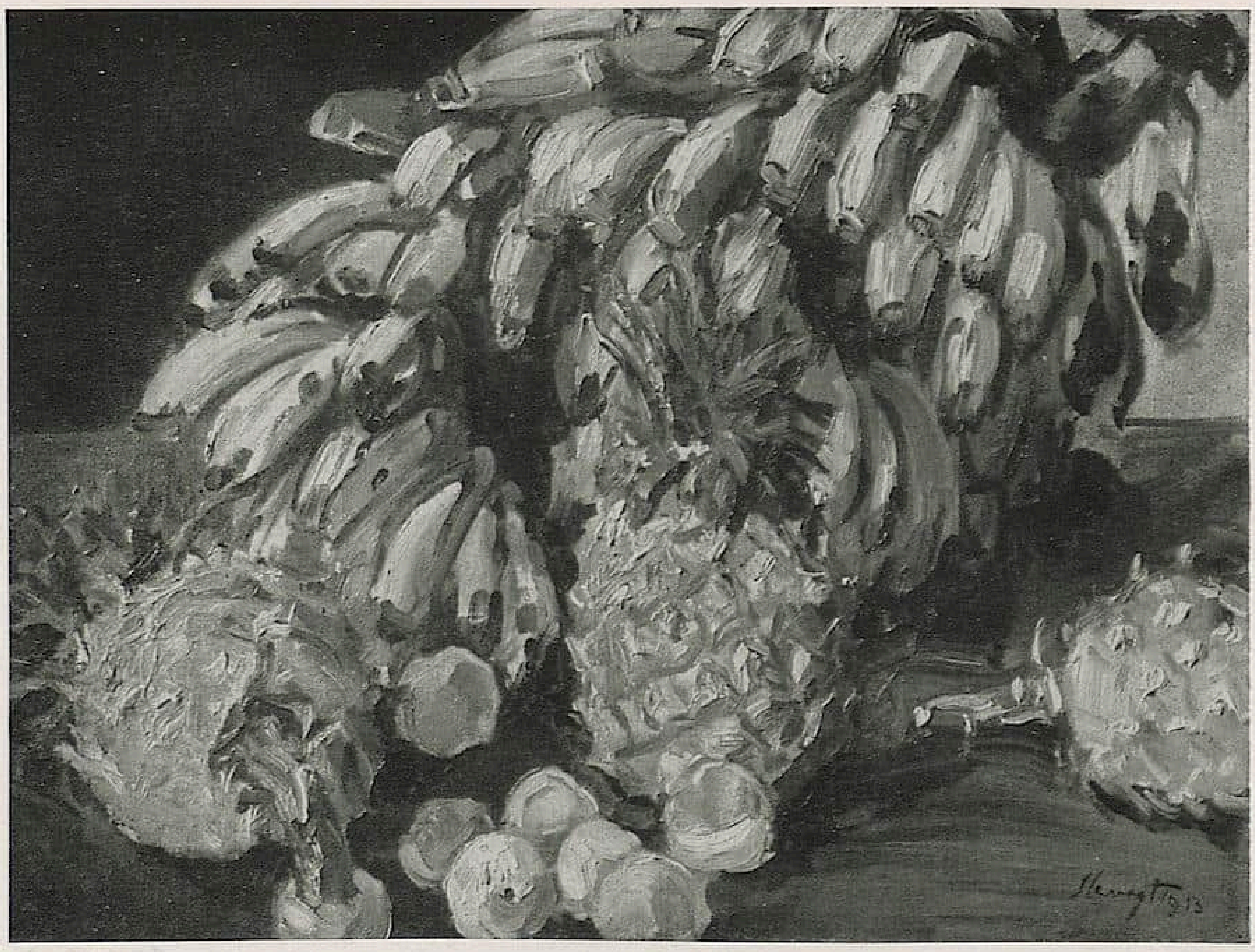
DAMENBILDNIS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

F. VON RAYSKI

OFFIZIER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

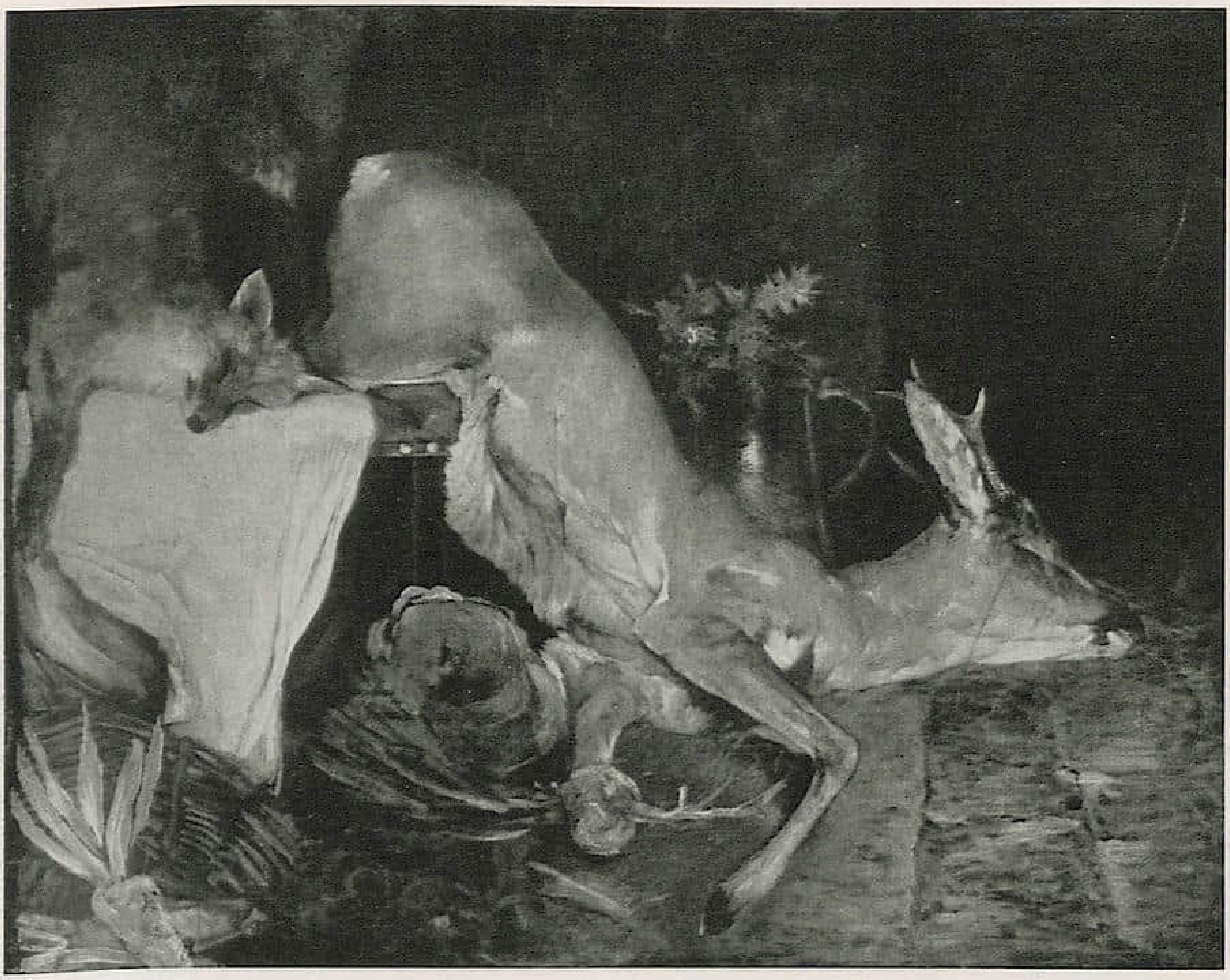


M. SLEVOGT STILLEBEN. BANANEN

Mit Erlaubnis von Bruno Cassirer, Berlin

tungseffekte bis zum äußersten getrieben sind und auf denen das die Kanten umspielende Licht die wuchtig und bewegt aus dem Hintergrund herausquellenden Gesichtsformen energisch modelliert, so wird einem der fundamentale Gegensatz von Nord und Süd in der deutschen Malerei jener Zeit klar, dort Sachlichkeit und strengere Form, hier Temperament und Wirkung um jeden Preis. Mit diesen beiden Arbeiten Habermanns erfährt die kleine Kollektion von Werken dieses führenden Münchner Künstlers die längst erwünschte Ergänzung. Bisher war in der Münchner Pinakothek nur „Der Mönch", ein etwas steifes und hartes Bild, Zeugnis für die Frühperiode im Schaffen Habermanns, während doch gerade dieser Zeit Gemälde und Studien entstammen (z. B. das Mädchen mit dem roten Barett in der Münchner Secessionsgalerie), die dem Allerbesten beizuzählen sind, was Habermann jemals gemalt. Aehnlich war der frühe LENBACH in der Münchner Pinakothek bisher nicht in der Weise zu erkennen, wie er es verdiente: man hatte von späteren Werken Lenbachs fast zu viele angehäuft, darunter manches, das mehr virtuos als künstlerisch wirkt; dagegen blieb man mit der Charakterisierung der Frühzeit hinter der Berliner Nationalgalerie zurück, die das erstaunlich feine Bild „Vestatempel" ihr eigen nennt. In München besitzt man von Lenbach eine merkwürdig kühl und noch ziemlich unbeholfen gemalte „Dorfstraße in Arsing", die 1856 entstanden ist, dann geht es mit einem großen Sprung bis zum Jahr 1874, zu dem monumentalen Döllinger-Porträt. Mit dem nun angekauften jugendlichen Selbstbildnis Lenbachs (Abb. S. 14) wird uns ein wichtiges Zwischenglied der Entwicklung Lenbachs gegeben, zwar durch kein sehr bedeutendes Werk, aber immerhin durch eine charakteristische Arbeit des Lenbach der sechziger Jahre. Freilich darf es damit nicht sein Bewenden haben, aus dieser Periode Lenbachs müssen noch weitere Werke erworben werden. Das gleichfalls angekaufte vornehme Bildnis einer russischen Prinzessin zeigt den großen Porträtisten auf der Höhe seines Könnens. Er hat nun die Schule der

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



G. BERGER STILLEBEN MIT REH

großen Spanier und der goldtonigen Venezianer durchlaufen, hat Rembrandt studiert und sich an Rubens berauscht, ist aber Lenbach geblieben. Es ist, als sei das noble Damenbildnis dessen ein Zeugnis: hinter Goya und Tizian, die für die Haltung des Bildes bestimmend wurden, blickt Lenbach selbst aus dem Bild heraus.

In gewissem Sinn kann MORITZ KELLERHOVEN als ein Vorläufer Lenbachs angesehen werden (Abb. S. 4). Er wurzelt noch völlig im 18. Jahrhundert und in der französischen Kultur des ancien régime. Er stammte aus den Rheinlanden, reiste viel, lebte in dem eleganten Wien Josephs II. Der Kurfürst Karl Theodor von Bayern, der auch in München seine Vorliebe für Rheinland und die Rheinländer nicht verbarg, berief Kellerhoven, der in jungen Jahren, aber doch schon als ausgereifter, fertiger Künstler in das dornenvolle Amt eines Hofmalers eintrat. Das war kurz vor der Revolution. Er wurde ein alter Herr und lebte und malte bis 1830; fast ein halbes Jahrhundert seines Lebens gehörte München. Er porträtierte und porträtierte — nicht alle Bildnisse sind von gleichem Wert, aber es sind einige darunter, die in ihrer unerbittlichen Treue kaum hinter Goya und in der Anmut der Erscheinung und Brillanz der Technik kaum hinter den Pariser Frauenporträts von David zurückstehen. Der bayerische Gemäldeschatz konnte schon längere Zeit einige Werke Kellerhovens sein eigen nennen, sie hingen in Schleißheim, wurden aber 1913 in die Neue Pinakothek versetzt: zwei kraftvolle Männerbildnisse, denen sich nun ein Damenbildnis im Kostüm Empire gesellt, eine feine delikate Malerei von hoher Plastik und von ausgesprochener Prägnanz der psychologischen Durchbildung, dabei sehr reizvoll und fein in allen Einzelheiten, ein Porträt, das nach Haltung und Technik selbst zwischen Davids Madame Seriziat und Goyas Bildnis der Schauspielerin Tirana sich zu behaupten wüßte.

Von anderen Werken der älteren Münchner Schule ist ein Genrestück von W. GRÖGLER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

F. G. WALDMÜLLER KALKBRENNEREI

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

9

2

CASPAR DAVID
FRIEDRICH
LANDSCHAFT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

hervorzuheben (Abb. S. 11), das in der Auffassung und in der anmutig leichten Betonung der Anekdote an Spitzweg gemahnt, dagegen in der farbigen Haltung und in der ganzen Art, das Kolorit zur Geltung zu bringen, in die Gegend Rambergs und L. v. Hagns zu verweisen ist. Zwei flotte Landschaften des neuerdings erst in seine verdienten Rechte eingesetzten AUGUST SEIDEL, der allerdings schon mit drei Werken in der Pinakothek vertreten ist, vertiefen die Bekanntschaft mit diesem begabten Fortsetzer der Rottmannschen Tradition, dem es beschieden war, den herben heroischen Stil seines großen Vorbilds zu geschmeidigen und so eine wichtige Verbindung in der Entwicklung der Münchner Landschaftsmalerei von Rottmann und Teichlein zu Schleich und Lier herzustellen (Abb. S. 13). Eine ähnliche Stellung nimmt EDMUND KANOLDT ein, auch er von der heroischen Richtung herkommend, aber bedeutungsvoll in Neuland hinüberweisend (Abb. S. 12). Das Stigma des Epigonentums, das bisher seiner Lebensarbeit anhaftete, wird durch Gemälde von dem feinen Reiz der beiden kleinen Landschaften, die die Pinakothek aus dem Nachlaß erwarb, wohl endgültig getilgt werden.

Von besonderer Bedeutung ist für die Münchner Pinakothek der Ausbau ihrer *Leibl-Kollektion*. München steht mit seinem Besitz an Werken von Leibls Hand trotz einiger glücklicher und bedeutungsvoller Erwerbungen in den letzten Jahren (Bildnis der Frau Gedon!) immer noch weit zurück hinter der Berliner Nationalgalerie, die mit ihrem Schatz an Werken aus Leibls bester Zeit (Graßlfing und Unterschondorf) wahrhaft beneidenswert ist, ganz zu schweigen von der Leibl-Sammlung des Wallraf-Richartz-Museums in Köln, das seinerzeit in großzügigem Entschluß die Seegersche Kollektion erwarb. Von anerkannten, vollwertigen Werken Leibls sind heute nur noch ganz wenige am Markt und in freiem Besitz, und es werden wahre Phantasiepreise dafür gefordert; desto wichtiger ist es, daß die besten Arbeiten des *Leibl-Kreises* erworben werden, solange sie noch zu angemessenen Preisen käuflich sind. Stehen sie auch im Hinblick auf die Qualität nicht auf gleicher Stufe mit den Werken des Oberhaupts der Gruppe, so spiegeln sie doch in großartiger Weise den Einfluß, den Leibl in den sechziger und siebziger Jahren auf einige hervorragende Kunstgenossen gewann, und lassen noch im Spiegelbild Leibls Wesen und Art und seine Sonderstellung im Münchner Kunstleben ahnen. Es war trotz solcher Erkenntnis der Leitung der Neuen Pinakothek nicht möglich, mehr als ein Werk des Kreises zu gewinnen. Dafür ist dies allerdings eine besondere Köstlichkeit; für die Qualität des Bildes spricht die Tatsache, daß es noch vor einem Jahrzehnt als eigenhändiges Werk Leibls auf einer Münchner Ausstellung erscheinen konnte und diese Eigenhändigkeit selbst von guten Kennern der Kunst Leibls nicht bezweifelt wurde. Indessen stammt das Bild von THEODOR ALT (Abb. S. 3), und zwar aus der besten Zeit des Künstlers, da er sich des täglichen Umgangs mit dem berühmten Freund erfreuen durfte. Das Gemälde heißt: „Leibl und seine Freunde" (der Meister soll wohl der junge Mann vorne links sein) und versetzt in einen ländlichen Wirtsgarten am Ostufer des Starnberger Sees; in der Ferne blaut die Zugspitze. Es ist nicht ausgeschlossen, daß man bei dem Bild an eine Episode aus jenem berühmten Aufenthalt Leibls und seiner Freunde am Starnberger See 1869, den Trübner in seinem Buch „Personalien und Prinzipien" eingehender beschrieb, zu denken hat. An Luftigkeit und Breite des Vortrags, an Ungezwungenheit der Komposition und seelischer Erfülltheit steht das Bild über allen mir bekannten späteren Arbeiten Alts.

Neben dem Leibl-Kreis kommen für eine Münchner Kunstsammlung besonders die Werke aus der *Diez-Schule* als Sammelobjekte hervorragend in Frage. Aus diesem Umkreis gelangen einige gute Ankäufe. Von LÖFFTZ, neben Ernst Zimmermann der Hauptschüler von Wilhelm Diez, besitzt die Pinakothek seit kurzem (außer „repräsentativen" Bildern) einige höchst reizvolle Studien, denen nun eine „Ueberschwemmung" gesellt wird. Von GOTTHARD KUEHL kommt ein stillebenartig behandeltes Interieur mit sehr luftig und prickelnd gemaltem Kronleuchter in die Sammlung. Auch JOSEPH WEISER und A. SPRING sind mit bezeichnenden Arbeiten unter den Ankäufen vertreten. Ein „neuer Mann" ist GEORG BERGER, ein Diez-Schüler, der später die Malerei aufgab und Forstmann wurde. Von ihm stammt ein meisterhaftes Tierstilleben mit Reh und Fuchs und flott gruppiertem Gemüse (Abb. S. 7); die Art, wie das Reh in das Bild gebracht und in seiner Erscheinung breit und stofflich behandelt ist, gemahnt an das berühmte Rehstilleben von Diez selbst (1875), das man auf der Berliner Jahrhundertausstellung sah, wo es für die Nationalgalerie angekauft wurde. Bergers Bild ist Skizze geblieben, doch liegt gerade in dem Unfertigen der Reiz der Arbeit, denn die ursprünglichen Absichten des Künstlers blieben klar zu überschauen und es ging nichts von dem scharfen Tempo und der Begeisterung verloren, mit der

W. GRÖGLER IM WIRTSGARTEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Berger ans Werk geschritten zu sein scheint. Trotzdem muß die Frage aufgeworfen werden, ob eine öffentliche Galerie „von ältestem Adel“ Skizzen in größerer Anzahl und ohne zwingende Gründe aufstellen soll. Diese Frage legte sich auch Dörnhöffer vor und löste sie dahin, daß die Begründung einer besonderen, nicht allgemein zugänglichen oder bei den beschränkten Raumverhältnissen wohl nur periodisch aufgestellten *Studien- und Skizzensammlung* in Aussicht genommen wurde. Dafür Jahreszahl 1869; das Gemälde entstand also kurz vor Liers Heimkehr nach München, nachdem er seine Lehrzeit bei Dupré beendet. Vergleicht man das in den Formaten knapp bemessene, aber in seiner Bedeutung nicht hoch genug einzuschätzende Gemälde mit dem kleinen COROT, der gleichfalls im letzten Jahr erworben wurde, so kann aus der Gesinnung, mit der beide Künstler an die Landschaft herantraten, eine gewisse Verwandtschaft herausgefühlt werden. Die Zauberformel, die diese

E. KANOLDT — LANDSCHAFT

sind auch die Arbeiten von Weiser und Berger bestimmt, dafür eine feine, entfernt an A. v. Kellers Frühwerke anklingende Studie von E. SPITZER und einige tonige Interieurs von MATHES.

Von den Münchner Landschaftern konnte manche interessante Arbeit gewonnen werden. Eine reich staffierte Landschaft von HEINRICH BÜRKEL, bestimmt durch ein fein hingestrichenes, zart belebtes Grünblau, vor dem sich die bunt gehaltenen, romantischen Gruppen der Figuren gut absetzen, hat schon ihren Platz in einem der Kabinette der Neuen Pinakothek angewiesen erhalten. Ein sehr delikates Bild von LIER, ein Steinbruch vom Montmartre (Abb. Jahrg. 1915/16, S. 123), trägt die bedeutungsvolle Gemeinsamkeit des Naturgefühls erklärt, gibt das eine Wort: Barbizon. Auch aus TONI STADLERS Frühzeit wurde ein bezeichnendes Bild (Abb. Jahrg. 1915/16, S. 135) erworben, eine Havellandschaft von hoher Geschlossenheit des farbigen Eindrucks, ebenso ist von OTTO STRÜTZEL eine ältere Arbeit — entlaubte Bäume vor einem wundersam zart und luftig gemalten Himmel — gewonnen worden.

Der seit Jahren in München ansässige PAUL WEBER, von dem man eine hübsche Studie der Sammlung einverleibte, wurzelt in dem Frankfurt-Darmstädtischen Künstlerkreis, der sich um Becker und das Städelsche Institut in den fünfziger und sechziger Jahren gruppierte und mit dem Auftreten Hans Thomas

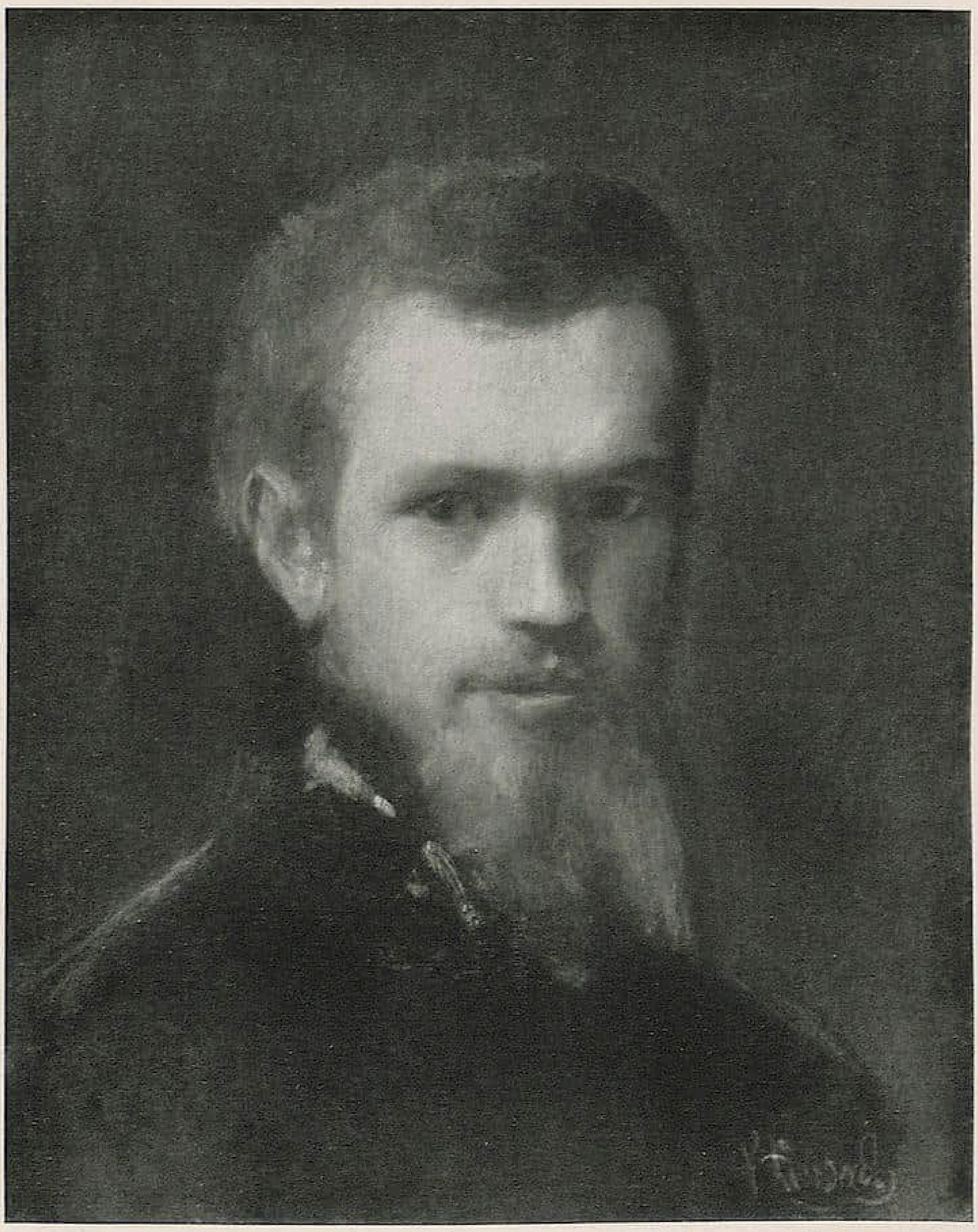
in dieser Umgebung über die Bedeutung einer Lokalschule weit hinauswuchs. Dieser Kreis ist bisher in der Münchner Pinakothek so gut wie gar nicht zur Geltung gekommen; selbst Viktor Müller ist nur mit einem wenig charakteristischen Bild vertreten. Nun kamen wenigstens Eysen und Burnitz mit kleineren Arbeiten zum Zug; freilich muß gerade auf dieser Linie noch manches geschehen, um der tapferen Schar Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Es gibt namentlich von Burnitz noch viel stär-

A. SEIDEL LANDSCHAFT

kere und feinere Arbeiten als die erworbene, und Otto Scholderer hat immer noch nicht Einzug gehalten in die Pinakothek. Hans Thoma selbst, von dem vor einigen Jahren das packende Bildnis des schweizerischen Malers Frölicher (Abb. Jahrg. 1913/14, S. 330) der kleinen Thoma-Sammlung der Pinakothek einverleibt werden konnte, ist unter den Neuerwerbungen mit einer wundervollen Landschaft vertreten (Abb. geg. S. 1). Wolken und Sonne über einem Stück Wiesenland mit wenig Staffage — dieses schlichte Motiv ist mit unendlicher Meisterschaft zu einem Gemälde von hohem farbigem Reiz verdichtet Der Kampf der Sonne mit den Wolken findet in der reich nuancierten Skala einer luftigen Graumalerei seinen Ausdruck. Mit tiefer Innigkeit ist jede Einzelheit der Landschaft erfaßt und erfüllt, nichts bildet eine isolierte Erscheinung, alles ist geschaut als „ewige Zier“ des großen Naturganzen, dem Goethes Lynkeus-Lied gilt ...

Die zeitgenössische Produktion ist unter den Ankäufen für die Pinakothek nicht gleich breit und ergiebig vertreten. Eine Staatssammlung darf sich eben nicht auf Experimente einlassen. Natürlich hat der Staat die Pflicht, die zeitgenössische Kunst durch Ankäufe und Bestellungen zu unterstützen und zu fördern, aber es darf nicht ohne weiteres mit jedem Ankauf die Verpflichtung verbunden sein, das angekaufte Werk in der Pinakothek aufstellen zu müssen. (Diesem Gedanken hat kürzlich in der Kammer der bayerischen Reichsräte Freiherr von Cramer-Klett sehr guten Ausdruck verliehen.) So ist es nur verhältnismäßig wenig, was von Werken der jüngsten Vergangenheit für die Pinakothek ausersehen ist. Von Max Liebermann erwarb man das markige Porträt eines feldgrauen Husarenobersten. Max Slevogt wird künftighin mit einem temperamentvoll hingestrichenen Bananen- und Ananas-Stilleben (Abb. S. 6) und mit einer seiner farbengewaltigen exotischen Landschaf-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



F. VON LENBACH JUGENDLICHES SELBSTBILDNIS

ten vertreten sein. LEO SAMBERGERS geistreiches Bildnis des Malers Hans von Hayek, WEISGERBERS sogenannter großer Absalom und eine der besten Fassungen des von ihm so oft variierten St. Sebastian-Motivs (Abb. Jahrg. 1912/13, S. 492), Kriegsbilder von FRITZ ERLER und H. HEIDNER, endlich ein nicht gerade liebenswürdiges Frauenbildnis KALCKREUTHS — das ist die Ausbeute, die von den Erwerbungen dieser Gruppe für die Neue Pinakothek in Frage kommt. Weisgerber, der Frühvollendete, ist damit fortan würdig vertreten, namentlich da auch für die Studiensammlung einige charakteristische Werke von ihm erworben wurden. Daß man den pilzartig aufschießenden Kriegsbildern gegenüber löblich an sich hielt und tatsächlich aus dem Besten und Eigenartigsten, was man auf diesem Gebiet zu sehen bekam, vorsichtig auswählte, ist durchaus anzuerkennen: künstlerische Dokumente des Kriegs zu sammeln, ist in höherem Maße eine Aufgabe der Graphischen Sammlung, denn das Beste und Lebendigste, was bisher von Künstlern zum Krieg gesagt wurde, liegt auf graphischem Gebiet.

Den Aufsatz begleiten in Abbildungen zwei Werke, deren Erwerbung noch von T. v. Stadler vor Dörnhöffers Amtsantritt erfolgte. Von FERDINAND GEORG WALDMÜLLER, dem Bieder-

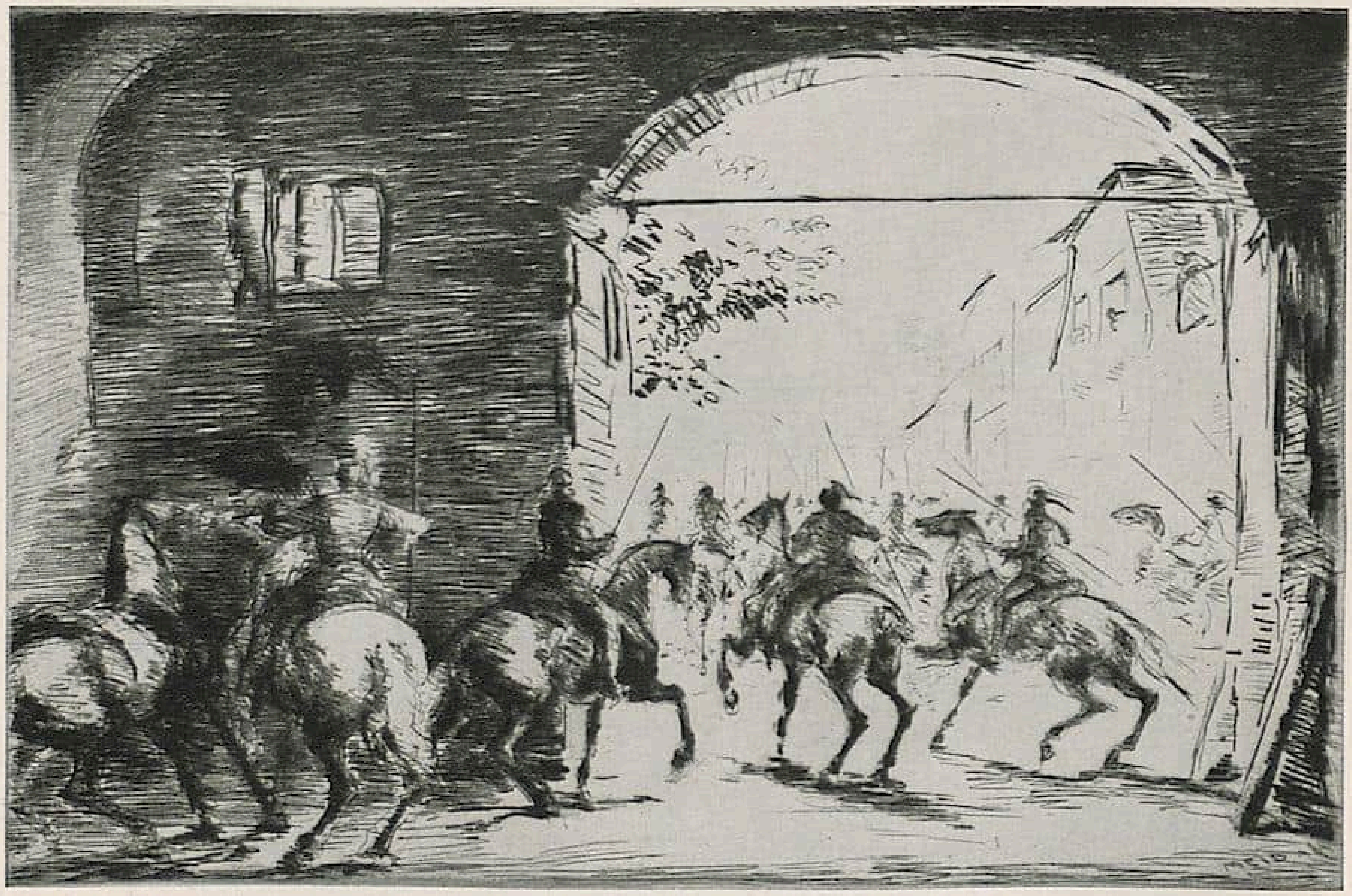
H. VON HABERMANN OFFIZIER MIT ROTEM UNIFORMKRAGEN

Mit Genehmigung der Modernen Galerie H. Thannhauser, München

meiermaler Alt-Wiens, der schon die Wunder des Pleinairismus geahnt und manche seiner Wirkungen vorweggenommen, wurde ein ansprechendes Gemälde erworben: eine „Kalkbrennerei", in verhaltener Kraft hingemalt, dabei so zart und locker, daß es ein rechter Augenschmaus ist, das Bildchen zu betrachten (Abb. S. 8). Das andere Gemälde hat den Berliner Maler PAUL MEYERHEIM zum Urheber. Es stellt, skizzenhaft und leicht hingesetzt, einen „Kirchgang im Spreewald" (Abb. S. 2) dar und stammt aus dem Jahre 1870, das heißt aus der besten Zeit des Künstlers, als er noch ersichtlich unter dem Einfluß seines väterlichen Freundes Adolf Menzel stand, und der Zug ins Genrehafte, der später bei ihm hervortrat, die rein malerische Wirkung seiner Kunst noch nicht beeinträchtigte.

G. J. WOLF

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HANS MEID — AUSZIEHENDE KAVALLERIE

Mit Genehmigung des Graphischen Kabinetts J. B. Neumann, Berlin

DER RADIERER HANS MEID

Von E. W. Bredt

Eines Künstlers Darstellungswelt ist um so bezeichnender für seine Persönlichkeit, je freier er von Zeit und Zwang sein Arkadien beherrscht, je tiefer er in eigener Welt schürft.

Mag gar vieler Maler Darstellungskreis nichts bedeuten, weil ihre Werke so oder so charakterlos bleiben, der Starke zeichnet immer sich selbst und seine Welt, auch wenn er bildet, was die Zeit liebt oder der Auftrag gab.

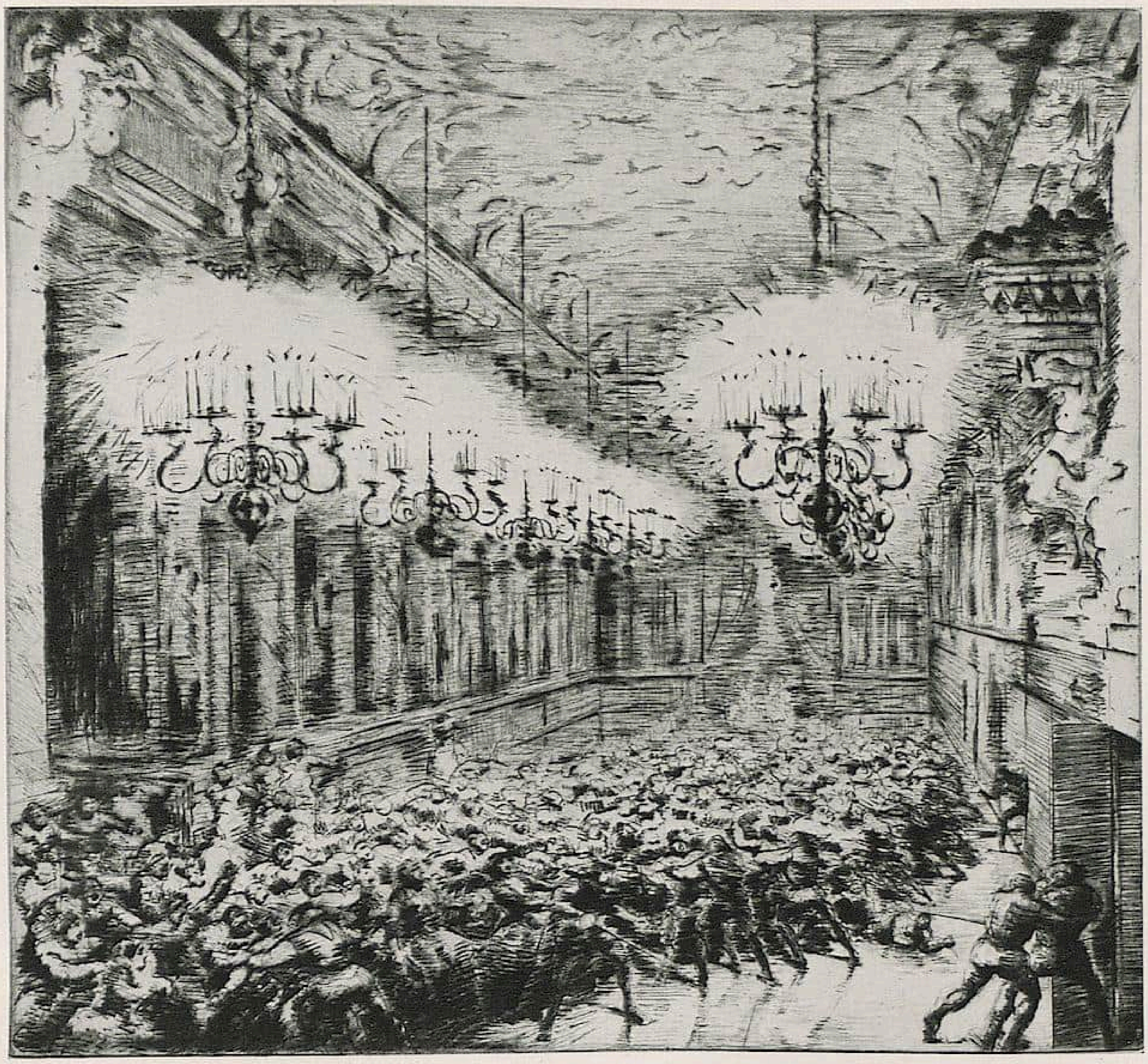
Bei aller Enge unwilliger Aufträge opferten die ganz Großen nichts von eigener Art. Ob sie Welten schilderten, die Hunderte vor und neben ihnen gemalt, war doch alles, was sie schufen, ihr wahrhaft Eigenes. Sind doch selbst die Heiligen und Madonnen Michelangelos, Grünewalds, Rubens', Altdorfers, Rembrandts, Tizians, van Eycks oder Brueghels je aus ganz anderer Welt und Vorstellung. Augen, Lippen, Leiber, Gebärden, Licht und Raum trennten die Großen weit; trotz bewußter oder unbewußter Beziehung zueinander, gab jede andere Welt einen anderen Meister. Soviel Verwandtes auch in der Darstellungswelt, in Auffassung und Zeichnung verschiedener Künstler gleicher Zeit festzustellen sein mag, so werden doch manchmal, trotz äußerlich recht geringfügiger Unterschiede, zwei Künstler als durchaus selbständige Persönlichkeiten scharf voneinander zu trennen sein. — Wieviel große Italiener blieben z. B. der Kunstgeschichte noch, wenn wir alle die als Persönlichkeiten nicht gelten lassen wollten, die Aehnliches gemalt, ähnlich komponiert, gesehen und gezeichnet?

So scheint mir zu unrecht vor Meids Radierungen oft von Slevogt oder Geiger und vom Impressionismus die Rede zu sein, der nichts mehr zu sagen habe. Mag tatsächlich mehr als ein Vergleich Meidscher Figuren und Impressionen mit solchen des genialen Illustrators der Ilias und des Lederstrumpf naheliegen, mag die Stellung der Figuren (als Raumbildner) manchmal zum Raumschaffer Willi Geiger führen, mag der Impressionismus Meids fast Gemeingut der reifen Generation unserer Zeit sein — die Welt Meids hat dennoch ganz

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HANS MEID SCULPS. MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER BERLIN W.

AUS DEM ZYKLUS „DON JUAN"



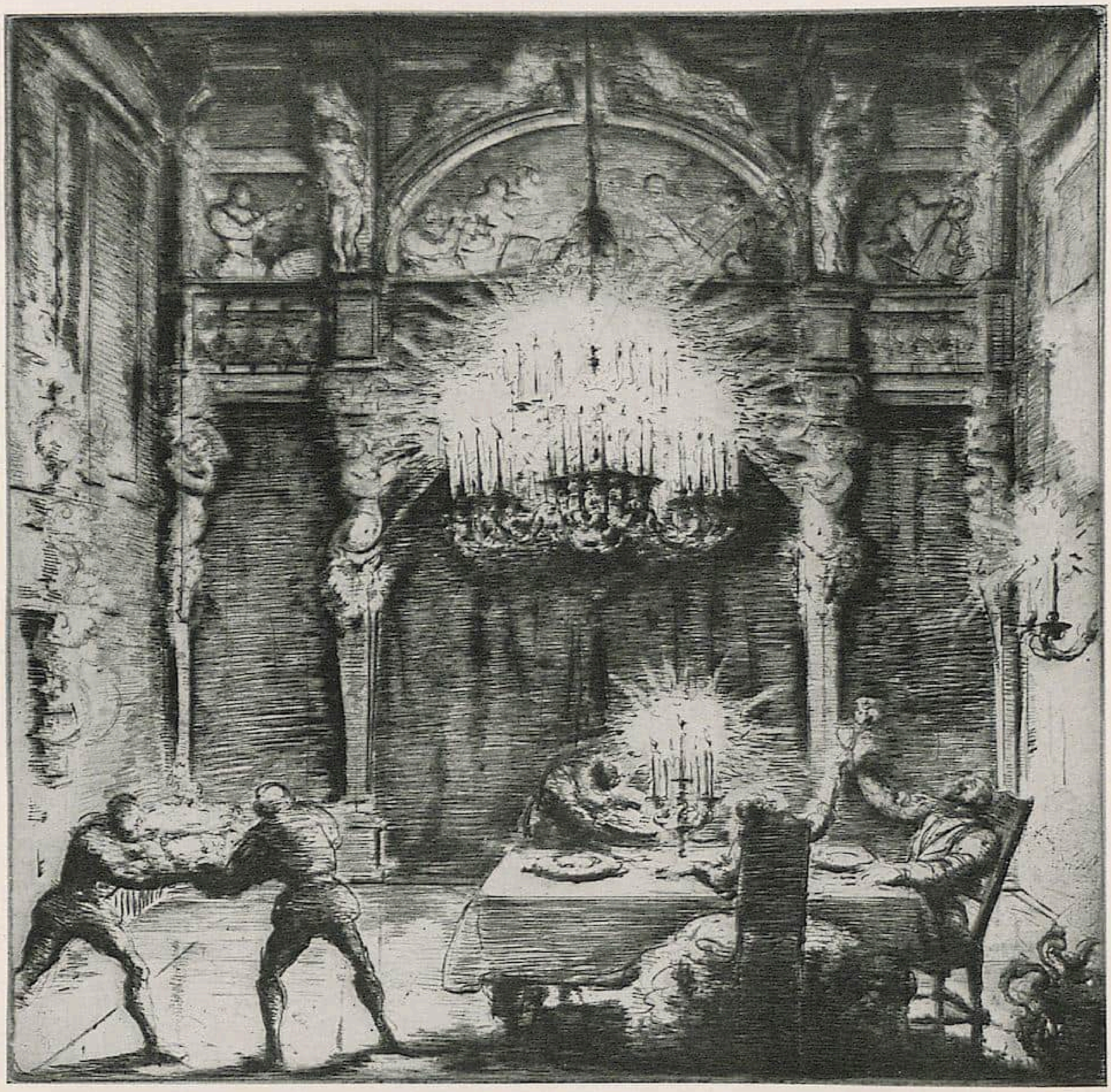
Mit Erlaubnis von
Paul Cassirer, Berlin W.

HANS MEID
AUS DEM ZYKLUS „DON JUAN“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Mit Erlaubnis von
Paul Cassirer, Berlin W.

HANS MEID
AUS DEM ZYKLUS „DON JUAN“



Mit Erlaubnis von
Paul Cassirer, Berlin W.

HANS MEID
AUS DEM ZYKLUS „DON JUAN“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

eigene Rasse, hat nichts Erborgtes. Was Meid uns bisher gab, ist freier Wille, nicht Opfer an seine Zeit, an deren ererbten Geschmack. Zumal alles Technische ist aus des Künstlers eigener Welt. Freilich die Regel ist das nicht, daß ein Künstler von eigener Welt einem schon recht bejahrten Sehgeschmack folge. Der ganz große Andere gab meist auch neue Form. Doch was tut's? Meid gibt seinen Schöpfungen solche Ueberzeugungskraft, in seinen Werken ist die Kongruenz von Darstellung, Stil, Technik so intensiv, daß es mir unmöglich scheint, in seiner Graphik das Inhaltliche vom Technischen getrennt zu charakterisieren. Denn beides fasziniert wie ein Unzertrennliches in Meids Arbeiten. Das ist etwas Seltenes bei

HANS MEID — DIE ENTFÜHRUNG DER DESDEMONA

Aus dem Zyklus „Othello" — Mit Erlaubnis von J. Casper, Berlin W.

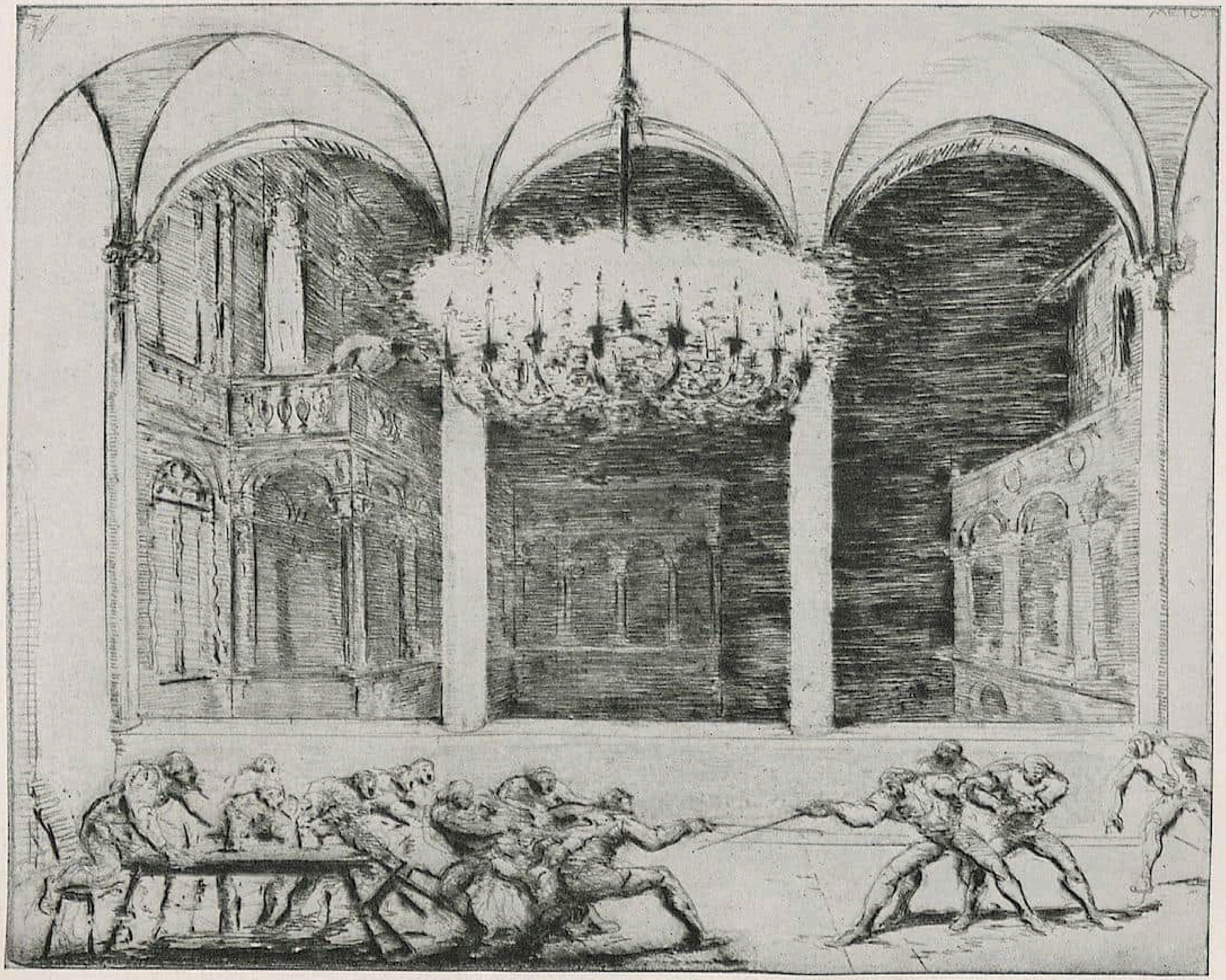
HANS MEID AUS DEM ZYKLUS „DON JUAN“

Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W.

Realisten der Natur, wie bei den Phantasten der inneren Welt. Ich kenne gegenwärtig kein Beispiel so impulsiver Wechselwirkung zwischen Geist und Materie, zwischen Sinnlichem und Technischem. Natürlich kommt dies Wechselspiel der Kräfte am deutlichsten hervor in Meids nicht kleiner Zahl von Blättern weiblicher Verführung. Da zittert jeder Strich von Phantastik. Das macht den rein graphischen Genuß an Meids Blättern zur Sensation. Und doch steht jeder Strich, jeder Ritzer mit der Nadel, jeder Grabstichel im Dienste einer wundervollen Psychologie. Hier darf er sich Selbstherrscher nennen, kraft seiner Technik. Ich denke bei Meids radierten Schöpfungen an solche Castigliones, Tiepolos, Rops', ja oft auch Rembrandts, seines geistigen Antipoden. Vielleicht steht ihm technisch-weltlich keiner näher als Castiglione, der Impressionist des 18. Jahrhunderts, aber Meid ist größer durch die Sparsamkeit seiner technischen Mittel. — Geist und Technik des Rops' sind kühler, nüchterner, die Wechselbeziehung zwischen Technik und Inhalt ist selbst bei Meisterleistungen des großen Wallonen viel geringer als bei Meids Bildern, in denen tatsächlich oft die stärkere Sinnlichkeit vom Strich ausgeht. Habe ich schon vor Jahren in meiner „Häßlichen Kunst“ auf die Phantastik zeugende Technik Meids aufmerksam gemacht, so möchte ich heute, nach Liebermanns Gedanken über „Phantasie“, hinweisen auf die höchste Ausdruckskraft Meidscher Linien und Punkte. Wendet sich die Jugend neuen Zielen zu, ihre Tüchtigsten werden sich doch vertiefen müssen in die Ausdrucksmöglichkeiten graphischer Techniken, wie Meid sie beherrscht. Ob das Virtuosität des Könnens oder Askese der Mittel — in Meids Strich ist höchster Ausdruck.

Meid kann, was er will. Das will für Große nicht viel sagen. Michelangelo ging an die

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HANS MEID

AUS DEM ZYKLUS „OTHELLO“

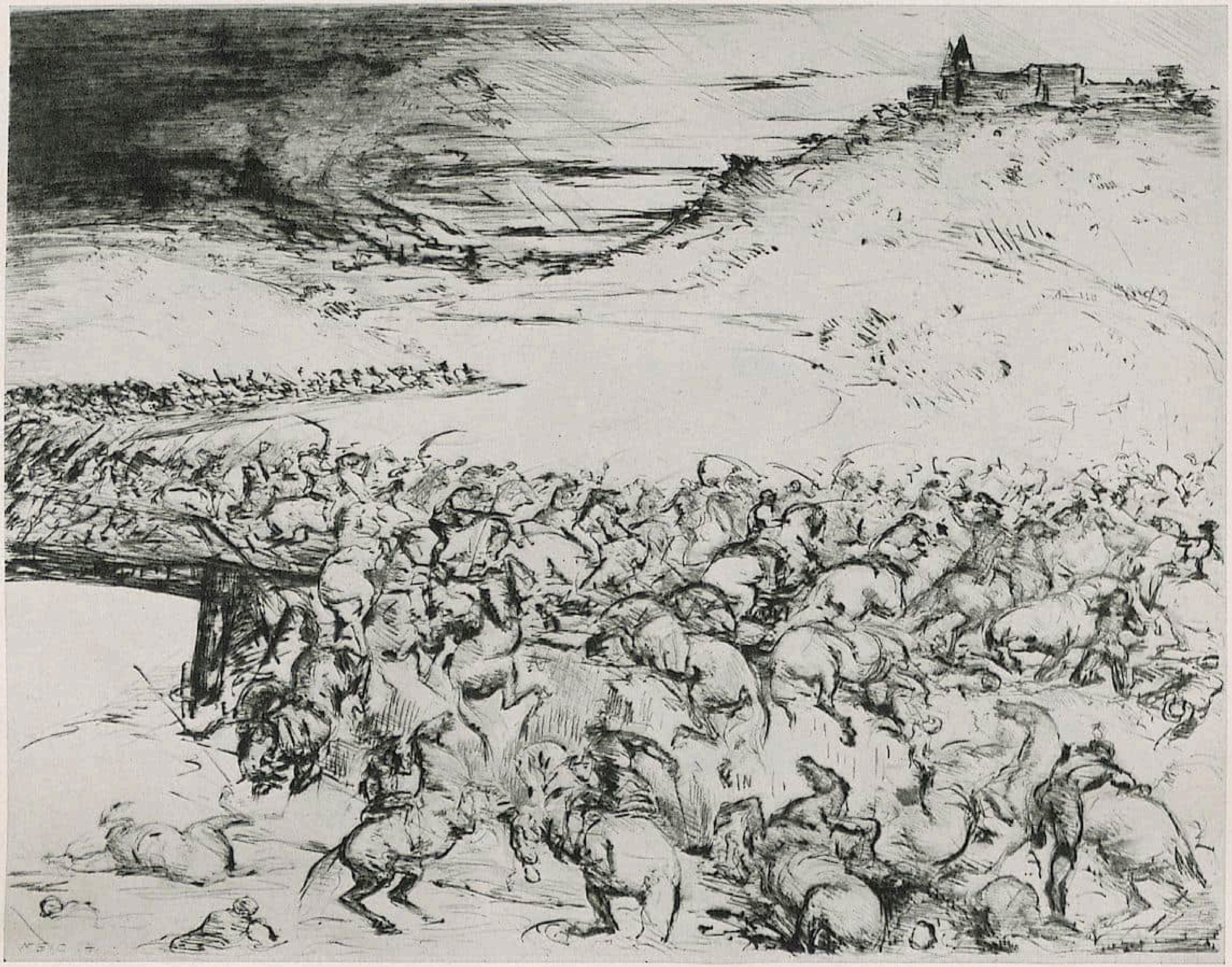
Mit Erlaubnis von J. Casper, Berlin W.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HANS MEID RENDEZVOUS AM DOGENPALAST

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HANS MEID
REITERSCHLACHT



Mit Erlaubnis des Graphischen Kabinetts J. B. Neumann, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HANS MEID — JOSEPH UND FRAU POTIPHAR

Mit Erlaubnis des Kunstverlages Fritz Gurlitt, Berlin

Fresken der Sixtina, ohne Maler zu sein. Der konnte auch was er wollte. Aber was auch alles diese beiden Künstler trennen möge: die übermächtige Seele des größten Einsamen macht die Hand vergessen, die jene Fresken gemalt — die Blätter Meids lassen die Hand anstaunen, die sie schuf. Hier ist die Hand geistreich. —

Meid will dem Fleisch seiner Frauengestalten alles Pralle und Weiche, alles Glatte und Elastische, alles silberig Spiegelnde, alles Schwammige und Blühende geben, was er je gesehen und gefühlt als sinnlichen Reiz. Gleich stark ist die Gabe männlicher Zeichnung. Das Rauhe, Dunkle, Zähnervige der eckigen Hünen beruht auf wenigen Stichelstrichen, Nadelritzern, oder da und dort hingestoßenen zottigen Kaltnadelpunkten. Wie wenig Maler mit Paletten voll Farben haben Aehnliches fertig gebracht? Wer Graphik liebt und ehrt, muß auf Meid zeigen. Der macht uns vor, wie echte Graphiker arbeiten müssen, was einfarbige Graphik an farbigen Illusionen schaffen kann.

Und Meid soll vom Porzellanmalen weg zum Kupferzeichner geworden sein! Einem süßlichen Rokokomacher Bayros möchte man das eher glauben. Da das aber wahr ist, wirkt die Sicherheit, mit der der Künstler jeweils zum einfachsten Werkzeug greift, erst recht erstaunlich. Ein positiver Beweis, wie ein frischer Geist sieht, wie dieser Hand und Werktisch reich macht. Wieder eine negative Lehre, daß jahrelanges akademisches Ueben in andrer Leute Können geistarm macht. Denn unermüdliches Kreuzschraffieren für jedes Dunkel und jedes Hell heißt nicht radieren, heißt Photographien nach Bildern faksimilieren.

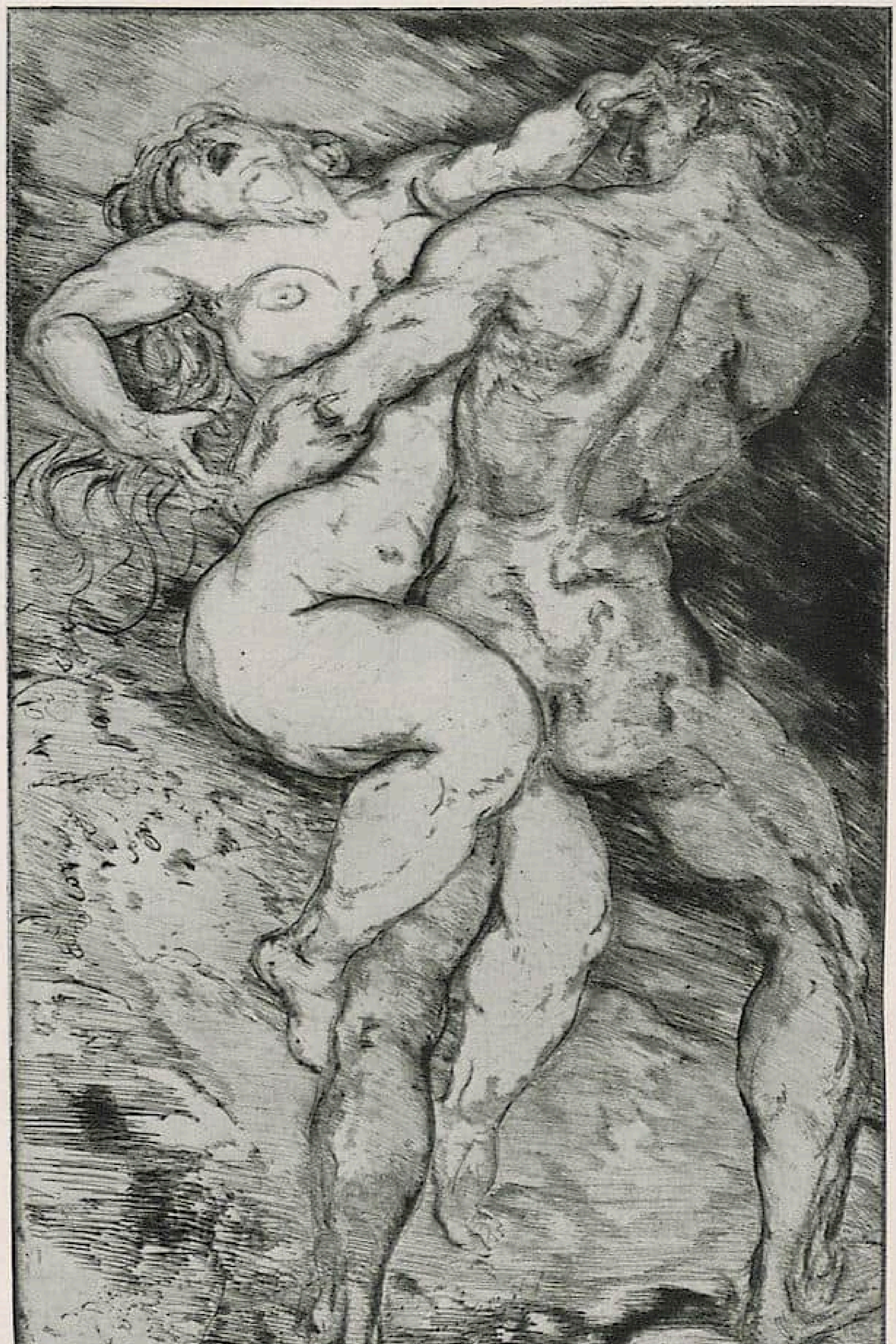
Meid handelt impulsiv, er erzählt nicht, illustriert nicht, wir sehen und glauben sein Leben, genießen diese des Wechsels entrückte Welt mit. Denn all diese leidenschaftlichen Bewegungen, diese rasenden Degenzieher, diese voll Sinnlichkeit sich drehenden zähen Männer und üppigen, schlanken Weiber, diese Lippen und Linien, diese rauschenden Brunnen und flüsternden Gebüsche, diese flimmernden, zitternden Lichter von tausend Kerzen in schwülen Sälen oder im Laubwerk vor hellerleuchteten Schlössern, dieses stumme Umschlingen und vielfache Be-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

rühren verführender und beherrschter Gestalten — all das bildet eine eigene, fast arkadisch begrenzte, doch greifbar nahe Welt.

Wortlos wie die höchsten Ekstasen der Lebensbejahung, spannend wie die Zäsuren dramatischer Handlungen, wirken die Schöpfungen Meids.

Diese Figuren kommen gewiß nicht aus der Welt porzellanener „Nippes“, sind nicht vom Rokoko, nicht mal aus Watteaus Kythera. Rubens viel eher oder Rassenfosse mag deren Ahne sein, oder Delacroix, oder irgend sonst ein Flame oder Wallone. Auch gemütlich ist nichts in der Kunst Meids, der aus Pforzheim gebürtig. Freilich da und dort schallt doch ein lautes derbes Lachen drein in alle Schwüle, z. B. da wo der keusche Joseph, der Angsterer, gleich zu schreien anfängt, ob des gefährdeten Seelenheils oder drohender Folgen. Ich würde glauben, Meid könnte der beste deutsche Illustrator werden von de Costers flämischen Legenden. Die Themen seiner großen Folgen: „Othello“



HANS MEID DER RAUB DER PROSERPINA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

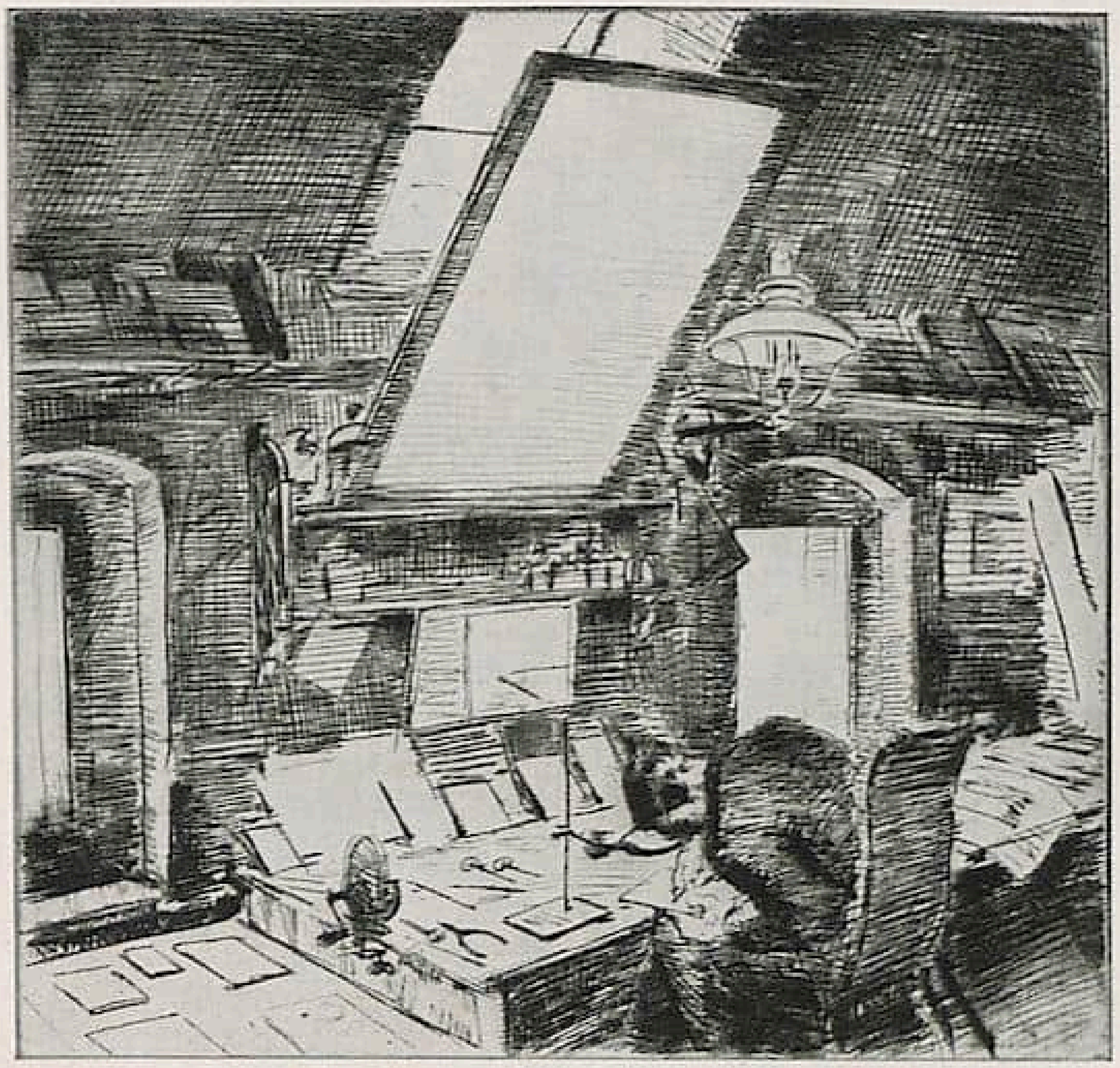
und „Don Juan“ sind bezeichnend für Meids bisherige Art.

Wie Corot hat Meid starke Wirkungen aus der Bühne gewonnen, aber Corot bleibt kulissenhafter, Meids Landschaften rauschen wahrhaftig, sind nicht Dunst und Hauch. Wer Meids außerordentliche technische Meisterschaft, seine starke Eigenart als Zeichner des Lichts erkennen will, muß seine Blätter mit solchen Brangwyns vergleichen. Brangwyn, der die Hauptwirkung dem Drucker überläßt, macht die Natur zum Theater, jede Straße zur Kulisse. Brangwyns Natur ist beleuchtet von Scheinwerfern. Meids Lichterkronen des Theaters, seine Lampen im Park geben alle Reize flackernder Kerzen. Auffallend vielartig ist gerade hierin Meids Technik. Meid ist Romantiker durch die Phantastik seiner Lichtzeichnung, die Sorglosigkeit seiner Menschen. Selbst über die Nachtbilder aus Florenz, mit seinen animalisch geführten Gestalten, weiß er etwas wie romantische Schatten zu breiten.

Vielleicht können Schauspieler von den dramatischen Illustrationen Meids lernen. Sie sollten's. Wie stillos ist alles Theater bei uns. Die Mitwirkung unserer Künstler für Bühne und Kostüm ist spurlos vorübergegangen an denen, die auf den Brettern die Welt bedeutend machen sollen. In Meids „Othello“ und „Don Juan“ ist aus der Stillosigkeit der Agierenden voller Zusammenklang geworden, der Worte, der Menschen, der Welt. Gebt die Blätter Schauspielern, daß sie Künstler der Bühne werden wie er.

Noch eines fällt mir auf in der Darstellungswelt Meids. Die Vorliebe für die nervösesten, die sinnfähigsten der Tiere: vollblütige, edle Pferde. Sie kennzeichnet wiederum die Art und die Technik Meids.

Nicht in allen ist Meid der er war — und bleiben wird — aber daß er mehr als Könner, daß er als Könner einer der einfachsten, daß er auch als Kriegsmaler stärkere Welten schaffen kann als andere, versichert uns das eine große Blatt von 1914: die Reiterschlacht bei der Brücke.



HANS MEID — DER KÜNSTLER IM ATELIER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL ALBIKER

TRAUERNDE (TEILAUFNAHME DES S. 31 ABGEBILDETEN WERKES)

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL ALBIKER — ENTWURFSKIZZE FÜR DAS GIEBELFELD DES KARLSRUHER KONZERTHAUSES (ANADYOMENE)

KARL ALBIKER

Von Georg Jacob Wolf

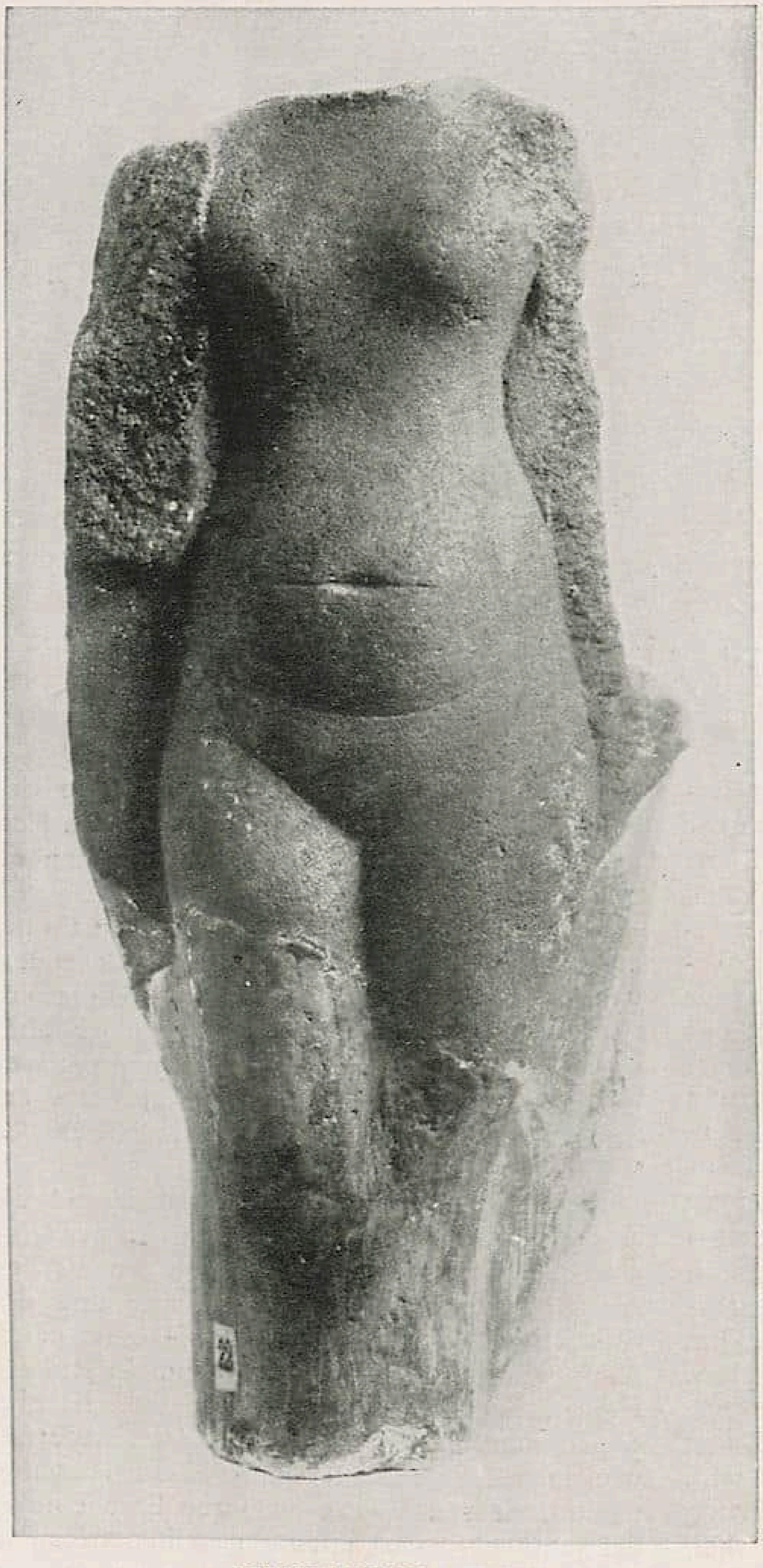
Die Kunst des Bildhauers enträt der Beweglichkeit, mit der Maler und Graphiker zu Werke gehen dürfen. Wie der stoffliche Umkreis des Plastikers begrenzt ist, so binden ihn auch geheiligte Gesetze an die Ueberlieferung, deren Tafeln er nicht ungestraft zerbrechen darf. Der Plastiker, der sich der Grenzen seiner Kunst bewußt ist und der heißen Lockung widerstehen kann, sie zu übertreten, bewahrt seine Kraft vor Zersplitterung — es wird ihm dafür beschieden sein, innerhalb der gesteckten und respektierten Grenzen desto Eigeneres, Persönlicheres zu geben.

Irgend jemand hat einmal festgestellt, es sei nicht nötig, etwas Neues zu sagen, um originell zu sein. Ich möchte damit in diesem Zusammenhang andeuten, daß es ein Bildhauer, um eigenartig zu sein, nicht nötig hat, zu negieren, was vor ihm war; daß er sogar auf Irrwege gerät, wenn er mit den Mitteln seiner Kunst aus sich selbst eine neue Welt schaffen will. Er soll sich im Gegenteil der Ueberlieferung ruhig anvertrauen. Vor den hohen Werken Aegyptens darf er in andächtiger Versunkenheit stillestehen. Diese Andacht wird ihm nicht unbelohnt bleiben. Sein Blick wird reifen, sein Auge sich wundersam bilden, sein Sinn sich an der Geschlossenheit und der inneren Harmonie dieser Götter- und Königsgestalten erquicken. Er wird den Zusammenhang der Nil-Kunst mit den gotischen Wundern von Naumburg und Bamberg schauen und erkennen. Und all das wird in ihm leben, ihn innerlich reich und frei machen, ihn vor zeitgenössischen Einflüssen und vor verkehrten Kompromissen bewahren, ihn mutig seinem Ziel entgegenführen und so segnend über seinem Schaffen stehen.

Karl Albikers Werk verleugnet nirgends die Zusammenhänge mit stolzen Werken der Vorzeit — oder vielmehr: nicht mit den Werken selbst, sondern mit der Gesinnung und der Stimmung, aus der diese Werke entstanden. Albiker antikisiert trotzdem nicht. Er ist kein Kopist. Er ist durchaus Zeitgenosse. Er gibt Geist vom Geist der Zeit. Er ist „modern“, wie man früher schlechthin einen Künstler nannte, dessen Werke in ihrer Erscheinung der gebräuchlichen glatten, abgegriffenen Manier zuwiderliefen. In seiner Formensprache und in der Handhabung seiner Technik ist er, ohne auf irgendwelchen Einfluß angewiesen zu sein,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ganz er selbst. Und doch: steht man vor seiner „Trauernden“, vor seinem „Jüngling“, vor dem Relief der Grazien, dann verspürt man den Zusammenhang von Albikers Kunst mit alter Kunst — aber diese Eindrücke von alter Kunst und von der Stimmung, aus der sie kamen, sind von ihm nicht leichthin und oberflächlich ausgenützt und zu neuen Formen verdichtet, sondern sie sind durch eine starke, selbstschöpferische zeitgenössische Persönlichkeit hindurchgegangen. Ihre neue Ausformung geschah unter dem Zwang eines höchst persönlichen Schöpferwillens. Geschah, weil Albiker berufen ist, ein Glied in der Kette der Ueberlieferung zu sein, nicht aber etwa um das Pensum der Vergangenheit nochmals aufzusagen. Insofern ist sein Zusammenhang mit den Werken Aegyptens kein anderer als der Zusammenhang des Schöpfers der Bamberger Domskulpturen mit den plastischen Werken der Antike.



ÄGYPTISCHE STATUETTE

Aus „Handbuch der Kunstwissenschaften“, Verlag der Akademischen Verlagsgesellschaft, Berlin-Neubabelsberg

* * *

Ist es nicht erstaunlich? Wir haben es mit den Werken und der künstlerischen Persönlichkeit eines Zeitgenossen und Landsmanns zu tun, der „des Lebensmittags feierliche Zeit“ noch nicht ausgekostet, dem sich das vierte Jahrzehnt seiner Kunst- und Erdenpilgerschaft noch nicht zur Fülle gerundet, und fühlen uns nicht versucht, ihn in Beziehung zu setzen zu den Berühmteren und vom Erfolg Geliebteren unserer Zeit! Wir fragen nicht nach seinem Lehrer und nicht nach dem „Woher“ seines Wegs, und es gelüstet uns kaum, seinem Verhältnis zu Rodin und Maillol nachzuforschen, ihn mit Hötger und Klinger in Parallele zu bringen. Nichts von all dem — sondern wir gehen seinem Verhältnis zu einer zeitlich weit hinter uns liegenden, doch künstlerisch nie abklingenden, unverwelkbaren Welt nach! Spricht das nicht für seine Kunst? Ist es nicht eine Bekundung seiner hohen künstlerischen Kultur, daß er Bildwerke schafft, die sich nach Geist und innerer Haltung mit so zwingenden Beweisen jenen ägyptischen und deutschgotischen Skulpturen anschließen?

Ich versuche, dies noch präziser zu fassen. Was verbindet Albiker über seine Zeitgenossen hinweg mit der ägyptischen Antike und der deutschen Gotik? Es ist zweierlei: die Körper verlieren bei ihm die Fleischlichkeit ihres Daseins; er lernte sie (um eine bezeichnende Formel zu gebrauchen) „aus Bergen bauen“. Und: er gab dem Fundamentalsatz die Ehre: die Architektur ist die Achse der bildenden Kunst. Das führte bei seinem

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

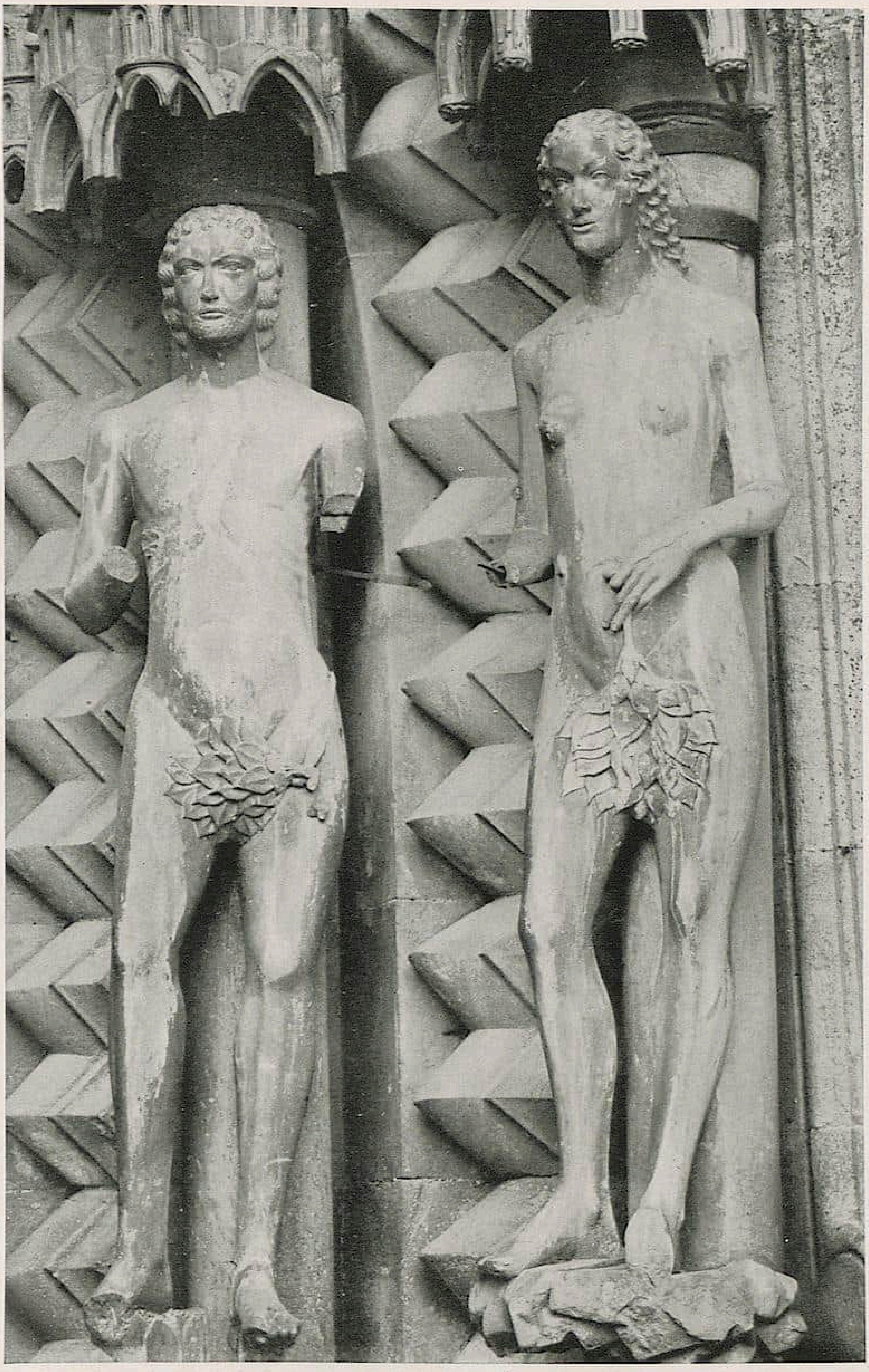
KARL ALBIKER ဖ TRAUERNDE (BRONZE). FÜR DAS KREMATORIUM IN HAGEN I. WESTFALEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL ALBIKER

MÄDCHENSTATUETTE
(GIPS)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ADAM UND EVA AM PORTAL DES DOMES IN BAMBERG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL ALBIKER

MITTELFIGUR DES FREIBURGER
GRENADIERDENKMALS (ENTWURF)

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL ALBIKER

DENKMALENTWURF FÜR DIE 1713 BEI DER VERTEIDIGUNG VON FREIBURG GEFALLENEN GRENADIERE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

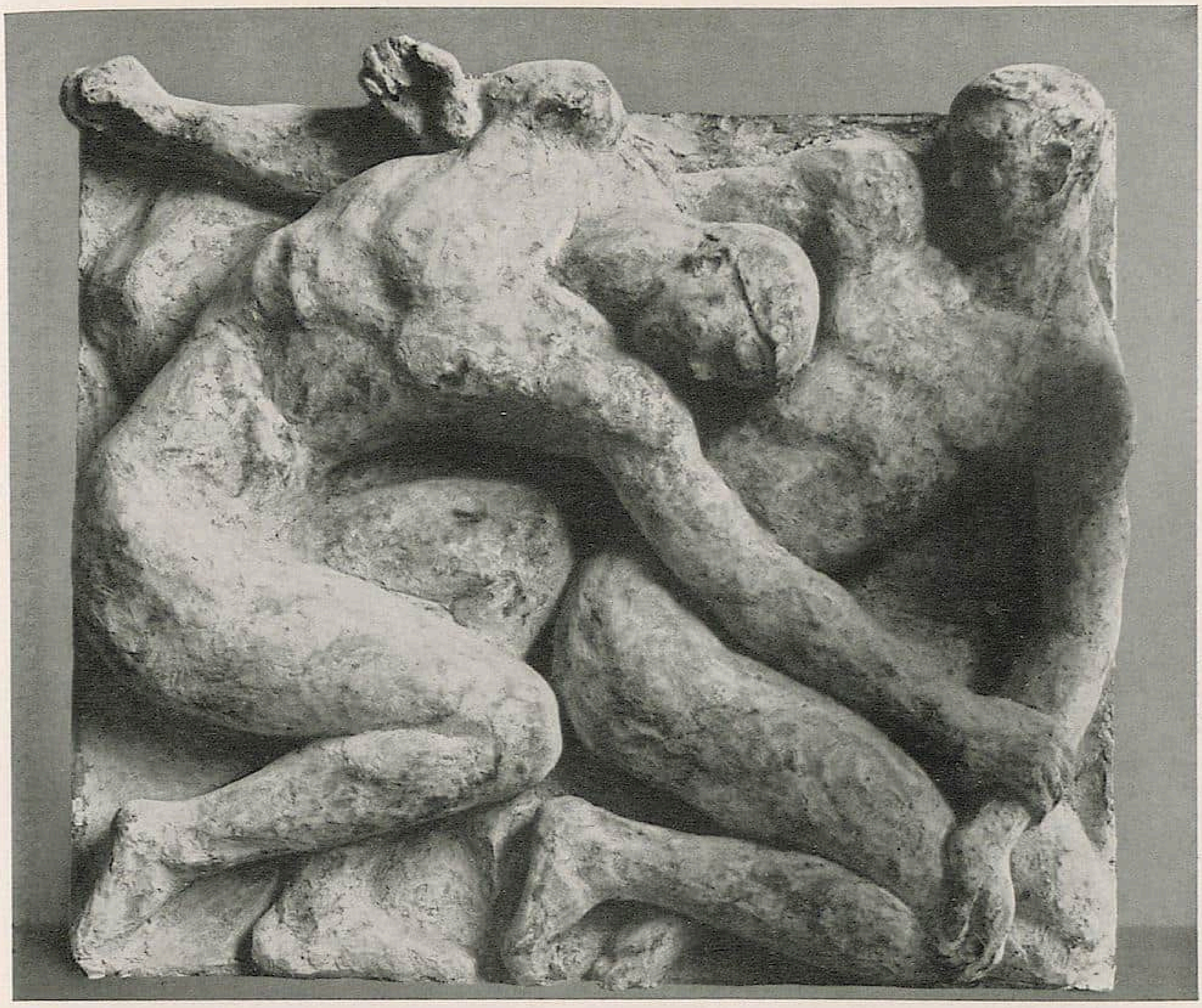
KARL ALBIKER — BRUNNENFIGUR AUS GLASIERTEM TON

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL ALBIKER

RELIEF AN KÜCHLINS VARIÉTÉ, BASEL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KARL ALBIKER

RINGER. BETONRELIEF AN KÜCHLINS VARIETÉ-THEATER IN BASEL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL ALBIKER

MUSIZIERENDE MÄDCHEN. BETONRELIEF
AN KÜCHLINS VARIETÉ-THEATER IN BASEL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL ALBIKER JÜNGLING (BRONZE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Werk zu der Bindung: Monumentalität aus starkem Gefühl für das Material. Kein Verzetteln in Effekten. Weniger weiche Schönheit als herbe Kraft. Das namentlich bei den Basler Reliefs für Läugers merkwürdigen Küchlin-Varieté-Bau, aber auch bei der jüngsten Schöpfung Albikers, der Musen-Gruppe im Giebelfeld von Curjel und Mosers Karlsruher Musikhalle.

Die aus der Begeisterung für ostasiatische Kunst erwachsene Groteske, die Hötgers Werk beherrscht, liegt Albiker fern: nicht weil ihm einleuchtende Wohltemperiertheit erstrebenswert scheint, sondern weil sein Gestalten einfach den Gesetzen der Logik folgt und innerhalb dieser Absteckung hinreichend Gelegenheit zur Entfaltung der schönsten und weitestreichenden Möglichkeiten findet.

Als „Bauplastiker" wirkt Albiker stark, ohne darüber brutal oder nur massiv zu werden. Die Reliefs für Basel z. B. sind nirgends derb, so bewußt sie auch — über dem zweiten Stockwerk angebracht — auf Fernwirkung berechnet sind. Nichts an ihnen ist massig; die Massen sind im Gegenteil aufgelöst in ein graziöses System harmonierender, wie Fluten dahingleitender Linien: sie folgen sich wie Welle der Welle und scheinen einander zu haschen, ständig in Bewegung und für den, der von Ferne zusieht, doch ein einziger, geschlossener Eindruck: ein steingewordenes Meer...

Die menschliche Figur — auch darin zeigt sich der Bauplastiker, dem der Fundamentalsatz von der Architektur als der Achse der Kunst gilt — erscheint in Albikers Werk sozusagen karyatidisch. Der säulenhafte, schlanke Charakter des menschlichen Körpers wird von ihm mit allem Nachdruck betont. Steil und rank strebt ein Frauenkörper auf: Eva vom Bamberger Domportal grüßt eine Schar spätgeborener Gefährtinnen. Es ist verhaltene Bewegung in diesen Gestalten. Ein schönes, jedoch nicht lasses, nicht träges Ruhen. Das Spiel der Muskeln tritt auch im tatenlosen Dasein von Albikers Gestalten zutage — es äußert sich in der feinen Durchbildung und überzeugenden Belebung der Epidermis dieser Albiker-Erscheinungen, in der feinen Verteilung zuckender Lichter und kräftiger Schatten auf der Haut der Gestalten. Das aber nicht, um malerisch-impressionistische Wirkungen zu erzielen, wie es manchem Bildhauer unserer Zeit beliebt, sondern aus rein plastischem Empfinden heraus, heraus aus der Notwendigkeit, durch Auffangen und bewußtes Führen des Lichts die plastische Gestalt zu geschmeidigen, ihr die Starrheit und das Abgestorbene zu nehmen. Diese Albiker eigene Art der Lichtführung ermöglicht es ihm krampflos dahin zu gelangen, daß eine von ihm geformte menschliche Gestalt nicht als versteinerter Mensch, eine Büste nicht als ausgefüllte Totenmaske erscheint. Was einst Ruskin über den Gegensatz von Form und Wirkung predigte, das wird solchermaßen — ob bewußt oder genial-instinktiv, sei unentschieden — bei Albiker Ereignis. Die Art seiner Lichtführung, d. h. der Gestaltung der Oberfläche geht von der Erkenntnis aus: daß die im Stein festgehaltene Form einen ganz anderen als den natürlichen Eindruck hervorzubringen habe und hervorbringe. Das heißt, daß Tiefen und Höhen im Relief, Höhlung und Vorsprung in der Vollplastik nicht Wirklichkeiten darzustellen, sondern durch die Lichtverteilung Proportionen zu versinnlichen und Stimmungen auszulösen haben. Diese Erkenntnis besaßen vor anderen die Aegypter, es besaßen sie nicht weniger die Holzplastiker der Gotik, sie ging indessen allmählich verloren im Barock und wurde vollends im Rokoko mit seiner verniedlichenden Klein- und Illusionsplastik einer billigen Panoptikumswirkung geopfert. In unserem Zeitalter war es, wie gesagt, Ruskin, der den Gegensatz zwischen Sicht- und Tastform, zwischen künstlerischer und natürlicher Körperlichkeit wiederentdeckte, und Albiker ist einer der markantesten Vertreter der Sichtform und der künstlerischen Körperlichkeit, wie er u. a. mit seiner Kölner Brunnenfigur und dem kühnen Torso eines Frauenakts auf der Münchner Secessionsausstellung von 1916 bewies. Man setzt sich freilich mit solchen absolut künstlerischen Dokumentierungen heute noch der ablehnendsten Haltung der „weitesten Kreise" aus, die von der gewohnten verrotteten Manier, auf die sie sich falsch eingesehen haben, um keinen Preis ablassen wollen. Diesen Falschsehern, die ganz natürlich „Anti-Albikianer" sein müssen, widme ich einen Vers aus dem zweiten Teil von Goethes „Faust" ins Stammbuch:

Was ihr nicht tastet, steht euch meilenfern,
Was ihr nicht faßt, das fehlt euch ganz und gar,
Was ihr nicht rechnet, glaubt ihr, sei nicht wahr.

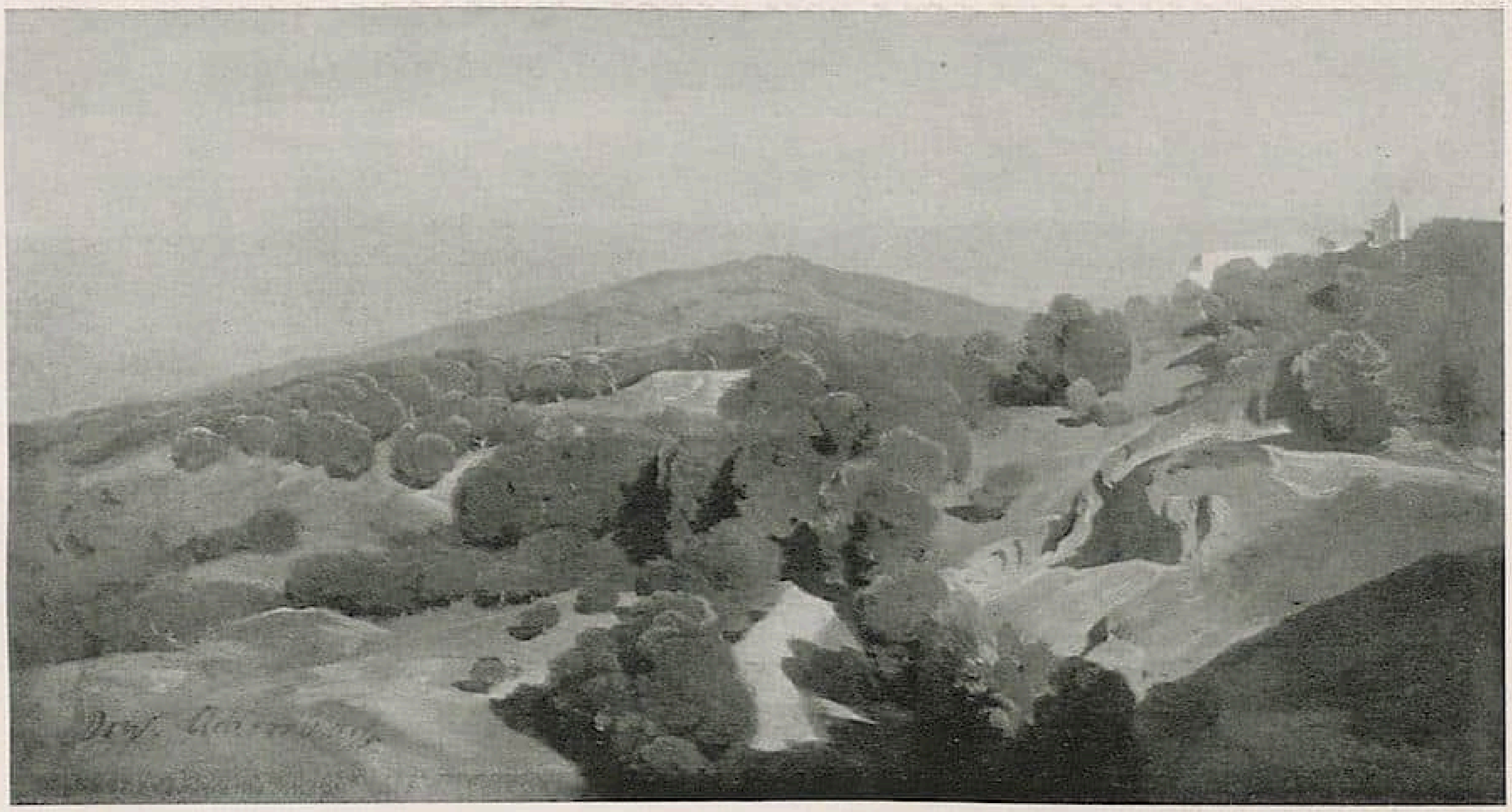
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Oswald Achenbach pinx.

Besitzer Geh. Rat Dr. L. Hagen, Köln

Niederrheinische Kirmes (1858)

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OSWALD ACHENBACH DIE SABINERBERGE BEI TIVOLI (ÖLSTUDIE, 1850)
Düsseldorf, Städtische Kunstsammlungen

OSWALD ACHENBACH IN ITALIEN UND DAHEIM

Von Dr. WALTER COHEN (Düsseldorf)

Im Jahre 1845 ist der damals achtzehnjährige OSWALD ACHENBACH zuerst in Italien gewesen. Besonders am Gardasee hielt er sich längere Zeit auf. Auf Studien und Zeichnungen aus diesem Jahre kehrt der Monte Baldo immer wieder und es ist erstaunlich, wie selbständig schon damals alles Koloristische empfunden ist. Ein sehr feinfühliges Auge muß überraschen; der ältere Bruder Andreas, Oswalds eigentlicher Lehrer, neigte in dieser Zeit — er war bereits 1843 nach Italien gereist — gerade bei der Behandlung italienischer Motive mehr zum überlieferten heroischen Stil in der Art Schirmers. Es gibt frühe Oelstudien Oswalds, die in der Delikatesse der Malerei, der geschmeidig-weichen Pinselführung, einen deutschen Corot anzukünden scheinen. Noch wichtiger wird für den Künstler das Jahr 1850. Erst jetzt kommt er nach Rom, nach Tivoli, dem Sabinergebirge. Damals entstand der wundervolle „Springbrunnen", der von ihm oft gemalten Villa Conti, später Torlonia, in Frascati, die Oelstudie im Besitze des Sohnes B. v. Achenbach. Noch jetzt ist Achenbach weit entfernt von der allzu glänzenden Virtuosität des Berühmtgewordenen. Sein Stil berührt sich sehr nahe mit dem des gleichaltrigen Schirmerschülers Arnold Böcklin. Die „Zypressen" (Abb. S. 44), die sich saftgrün vom leuchtendblauen Himmel abheben, wären des Schweizers würdig, ohne daß sie irgendwie von ihm beeinflußt sind. Und dieses Beispiel steht nicht allein da. Beide kommen ja von Schirmer her; wenn auch Oswald nicht dessen direkter Schüler war, so ist er durch Andreas, der sich später mehr zu Lessing hinwandte, immerhin mit seinen Ideen erfüllt. Nach einer Bemerkung Cornelius Gurlitts in seiner „Geschichte der deutschen Kunst" scheint auch Louis Gurlitt Einfluß auf den jungen Düsseldorfer gewonnen zu haben: ein Gemälde wie das vorzügliche kleine Olevanobild Gurlitts in der Dresdner Galerie (Nr. 2512 A) ist in der Tat nahe verwandt mit Achenbachs malerischer Anschauung in diesen Entwicklungsjahren. Böcklin andererseits malte noch 1851 den kürzlich von der Hamburger Kunsthalle erworbenen „Blick auf das Colosseum in Rom", in dem so viel gute Düsseldorfer Tradition steckt. Mancher, dem es blasphemisch vorkommen wird, den Maler der „Toteninsel" in die Nachbarschaft des gegen sich weniger strengen Altersgenossen gestellt zu sehen, darf daran erinnert werden, daß ein so genauer Böcklinkenner wie Gustav Floerke noch 1876 es naiv und eigentlich treffend ausspricht: „Für einen seinem innersten Wesen nach den Achenbachs vielfach verwandten Künstler ersten Ranges halte ich Böcklin. Zu-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

erst ist er, wie ANDREAS, unbekümmert um Modemalerei und Publikum, seinen eigenen einsamen Weg gegangen und geht ihn noch, manchmal zwar in so rücksichtslosem Aufzug, als ob er allein auf der Welt wäre ... Er hat aber auch mit OSWALD die poetische Anschauung seiner großartig malerischen Phantasie gemein und mit beiden das Schätzen und Wiedergeben des Moments, des ersten Eindrucks ... Man könnte sagen, er sei das in düsterem, weltzerfallenem Ernst, was jener in frohem Genießen ist." (Stark gekürzt, siehe die Vorbemerkungen von Hans Floerke zu „Zehn Jahre mit Böcklin" von G. Floerke. München 1901, F. Bruckmann A.-G.) Die Berührung scheint mir aber auch im Malerischen und Technischen enger zu sein, als Floerke es hier etwas allgemein ausdrückt (siehe auch die Zeichnung auf S. 48).

1857 ist Achenbach das drittemal im Süden gewesen, wiederum längere Zeit in Rom weilend, dann aber auch das erstemal in Neapel und Capri. Gemälde wie das „Leichenbegängnis in Palestrina" von 1859 in der Städtischen Galerie zu Düsseldorf sind Früchte dieser Studienreise. Noch jetzt ist der Kunststil Oswalds, wenn schon nicht immer stark persönlich, ein reiner, fern von Routine und Uebertreibung. Es ist besonders darauf hinzuweisen, daß gerade in diesem Jahrzehnt das Italienische nicht so ausschließlich den Künstler beherrscht, wie gewöhnlich angenommen wird. 1853 entstand die so reizvolle Gelegenheitsarbeit, die wir auf S. 47 abbilden: ein Aquarell-Bildnis des Schwiegervaters Heinrich Arnz im Alter von 68 Jahren und seiner Gattin in ihrem Düsseldorfer Garten. „Der alte Arnz" war der Inhaber einer bedeutenden lithographischen Anstalt und zugleich der Verleger der wenigstens in den ersten Jahrgängen überraschend vielseitigen und witzigen „Düsseldorfer Monatshefte". Sein echt niederrheinischer Kopf ist im Sonnenlicht bewundernswert mit feinem spitzem Pinsel durchmodelliert; etwas konventioneller wirkt — als Malerei — das Bildnis der Frau. Und fünf Jahre später, 1858, entstand dann die „Niederrheinische Kirmes" der Sammlung Hagen in Köln (siehe das Titelbild), die freilich für sich allein zu stehen scheint, ein in der Schönheit der Tonmalerei fast bestrickendes Oelgemälde.

Rheinlandschaften, beispielsweise die Lorelei und das Siebengebirge, hat Achenbach, wie es

OSWALD ACHENBACH — AGAVEN (ÖLSTUDIE)

Besitzer: Benno v. Achenbach, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

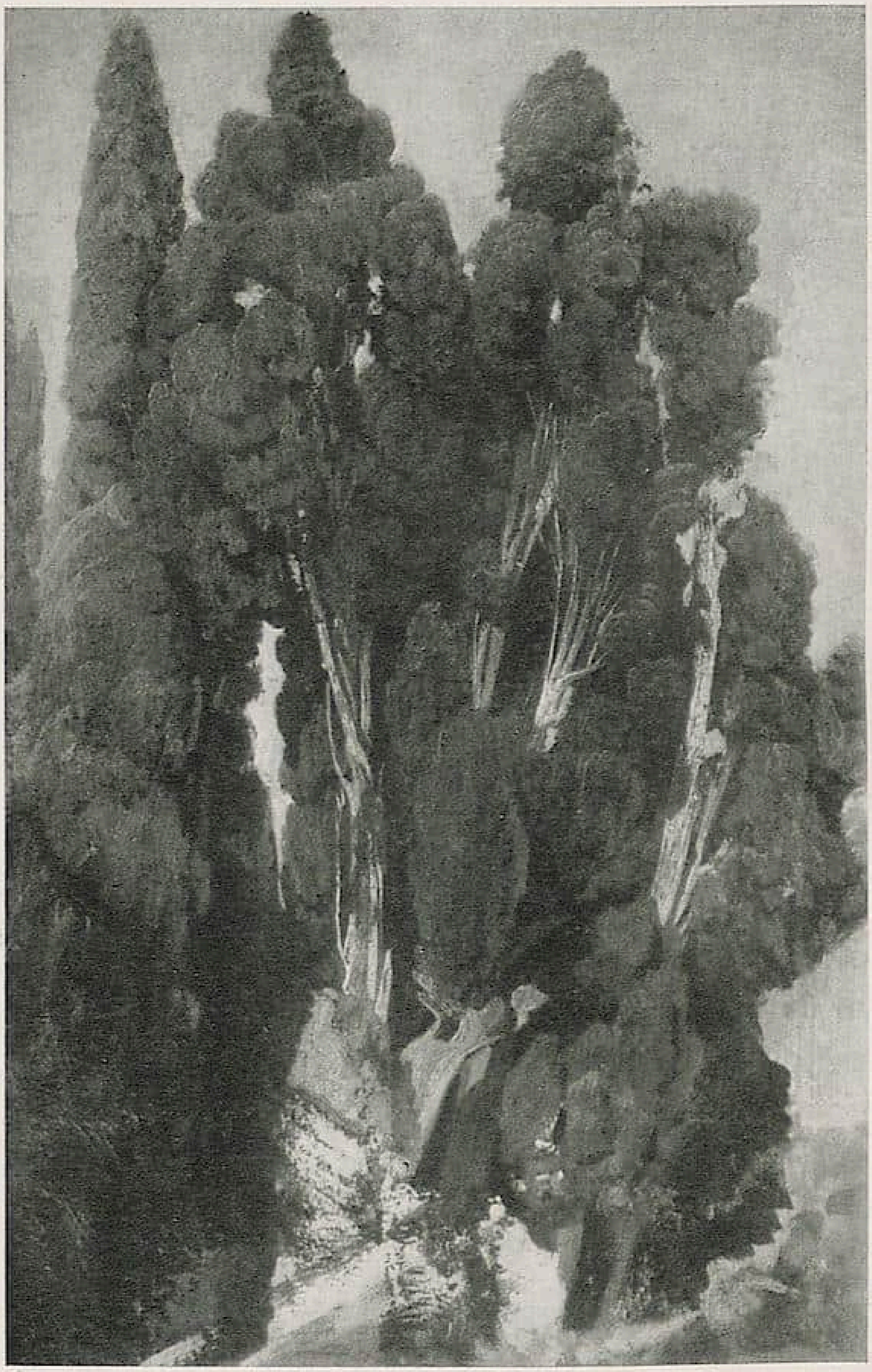
43

OSWALD ACHENBACH — DER PALAZZO CHIGI, ARICCIA (ÖLSTUDIE, 1850)

Besitzer: Benno von Achenbach, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

scheint, erst wieder nach 1870 gemalt. Den Niederrhein überließ er der jüngeren Düsseldorfer Künstlergeneration, die hier etwas gewaltsam die Befreiung von einer fadenscheinig gewordenen Rheinromantik suchte und auch durchsetzte (bis wiederum die niederrheinische Landschaft ein Monopol von Spezialisten wurde und jeden Oelbildreiz einzubüßen begann). Wie Oswald unbekümmert um die Caspar Scheuren-Tradition ein mittelrheinisches Motiv in seiner reifsten Zeit darzustellen wußte, mit allen Mitteln eines fortgeschrittenen, ganz auf eigenen Füßen stehenden Impressionismus, das beweise die Abbildung auf S. 49. Auf die ziemlich zahlreichen Schweizer Landschaften soll hier nicht eingegangen werden, da sie stilistisch den Italienbildern näher stehen.



OSWALD ACHENBACH ZYPRESSEN, VILLA D'ESTE, TIVOLI (ÖLSTUDIE, 1850)
Düsseldorf, Städtische Kunstsammlungen

Eine Bemerkung sei hier noch eingeschoben: der Maler der römischen Sonnenuntergänge und des Golfes von Neapel ist weniger oft in Italien gewesen, wie man nach den in Museen und Privatsammlungen so zahlreich vorkommenden „italienischen Landschaften" annehmen möchte. Die letzte eigentliche „Studienreise" fand 1871 statt. Dreiviertel Jahre ist Achenbach damals in Begleitung seiner Frau

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Besitzer:
Robert von Weiler, Düsseldorf

OSWALD ACHENBACH
RÖTELZEICHNUNG (UM 1850)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

und der ältesten Kinder unterwegs.*) Am 27. März verlassen sie Düsseldorf; über Bonn und Heidelberg geht es zunächst nach München, dann über Innsbruck, Bozen, Verona nach Venedig (19. April), nach einigen Tagen über Bologna nach Florenz, weiterhin über Arezzo, Perugia, Assisi nach Rom (4. Mai). Hier bleibt der Künstler nun sieben Wochen, zeichnet und malt mit Eifer, in der Stadt wie in der Campagna, am liebsten vom Wagen aus, besucht auch wieder die Studienplätze seiner Jugend, besonders das Albanergebirge. Am 23. Juni führt die Reise weiter nach Neapel. Ausflüge nach Capri, Castellamare, Amalfi und anderen Orten schließen sich an. Ischia wird besucht und in Sorrento, im hochgelegenen Hotel Rispoli, werden fünf Wochen zugebracht. Es hat meines Erachtens große Wahrscheinlichkeit, daß einige der kühnsten, sonnigsten Freilichtbilder, die auf der diesjährigen O. Achenbach-Ausstellung der städtischen Kunstsammlungen in Düsseldorf Aufsehen, selbst bei den Kennern dieses Malers, erregten, in diesem Frühsommer 1871 entstanden sind. Ich rechne dazu „Die Mönche bei Amalfi“ (früher bei Paul Meyerheim, jetzt in der Düsseldorfer Galerie) und die ganz außerordentlichen, geradezu an Manet erinnernden „Schiffchen“ (Abb. S. 50). Ende September ist Oswald wieder in Rom, am 23. Oktober in Florenz. Ueber Padua, Trient, Innsbruck und München geht es zurück nach Düsseldorf, wo er am 16. November eintrifft. — Von späteren Reisen sind nur noch eine Italienfahrt von 1882 und ein kürzerer Aufenthalt in Oberitalien in den Jahren 1885 und 1895 zu erwähnen. Der gereifte Künstler malt jetzt kaum noch Studien wie in den ergiebigen vierziger und fünfziger Jahren; er begnügt sich mit flüchtigsten Bleistiftzeichnungen, die kaum noch Andeutungen genannt werden können. Wertvoll wurden sie ihm erst durch die handschriftlich hinzugefügten Farbenangaben, die so charakteristisch erscheinen durch eine in Düsseldorf sonst kaum bekannte Vorliebe für Abtönungen und oft raffinierte Zusammenstellungen, wie „rötlich-violett-grau“, „hellweißgraugelb“, „rosa, weiß eingefaßt“ und ähnliches. (Siehe den Katalog der Düsseldorfer Achenbach-Ausstellung 1916, Nr. 93, 97 und 100.)

*) Ich schließe mich hier den Aufzeichnungen eines Enkels des Künstlers, des Herrn Robert von Weiler in Düsseldorf, an.

GEIBELS SINNSPRÜCHE ÜBER KUNST UND LITERATUR

Von Karl Voll

Der Krieg hat uns neben viel Leid bereits manchen Vorteil gebracht. Dahin gehört die Entdeckung von vielerlei Gutem und Schönem in unserm heimischen Land und in unserer Vergangenheit. Vieles, was mit Unrecht vergessen oder auf die Seite gestellt war, ist wieder auf den verdienten Platz gekommen. So wurde auch vor einigen Monaten einer unserer vornehmsten Dichter, Emanuel Geibel, wieder zu Ehren gebracht, nachdem man ihn lange Zeit nur im allgemeinen als Schriftsteller für höhere Töchter hatte gelten lassen. Wie sehr die Ehrenrettung nur eine Errungenschaft des Krieges ist, geht daraus hervor, daß man hauptsächlich wegen seiner „Heroldsrufe“ sich wieder auf ihn besonnen hat. Leider ist aber bei dieser sehr verspäteten Totenfeier vieles von seinen Schriften doch nicht beachtet worden, was nicht weniger als seine vaterländischen Gedichte auch heute noch alle Berücksichtigung verdient. An dieser Stelle interessieren wohl am meisten seine Sinnsprüche über Kunst und Literatur, die er der Sitte seiner Zeit folgend verfaßt hat und in denen er manches sehr glückliche Wort ausgesprochen hat. Sie sind alle in der Form ausgezeichnet, aber in ihrem Werte freilich recht verschieden. Einige von ihnen, merkwürdigerweise gerade nicht die besten, muten uns heute noch so an, als ob sie für bestehende Verhältnisse geschrieben wären. Sie sind satirischer Art und haben wie viele rein theoretische Klagen über die jeweils bestehende Kunst den Schein, aber leider eben nur den Schein, von ewiger Geltung. Eine dieser kleinen Satiren ist den Lesern unserer Zeitschrift, wenn nicht aus Geibels Werken selbst, so doch aus einem Aufsatze des als Mensch und Schriftsteller gleich ausgezeichneten, leider schon lange verstorbenen Münchener Musikkritikers Theodor Goering bekannt, der von dem Spruche sehr betroffen war.

Welch ein Schweifen, welch ein Irren!
Alle Grenzen wild verwirren,
Unsere Zeit nimmt's für Genie.
Tonkunst will Gedanken klingen,
Dichtkunst eitel Farben bringen,
Malerei malt Poesie.

Was Geibel hier geschrieben hat, klingt wie die Klage eines verärgerten Gegners moderner

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Besitzer:
Senatspräsident v. Weiler, Düsseldorf

OSWALD ACHENBACH
DIE SCHWIEGERELTERN DES KÜNSTLERS (AQUARELL, 1853)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Kunstzustände, kann das aber unmöglich sein, weil die damals ja noch nicht bestanden. Auch eine Prophezeiung der heutigen Zustände darf man in Geibels angeführten Worten nicht erblicken, sondern nur den Beweis dafür, daß die Gegner einer ihnen nicht zusagenden, aber mit ihnen lebenden Kunst gemeinhin die gleichen Beschwerden führen. Umgekehrt werden gewöhnlich dieselben Ratschläge oder auch Besserungsvorschläge zu allen Zeiten in gleichen Worten ausgesprochen. Ein Beweis hiefür ist ein anderer an sich sehr vortrefflicher Spruch von Geibel:

Fließend Wasser ist der Gedanke,
Aber durch die Kunst gebannt
In der Form gediegne Schranke,
Wird er blitzender Demant.

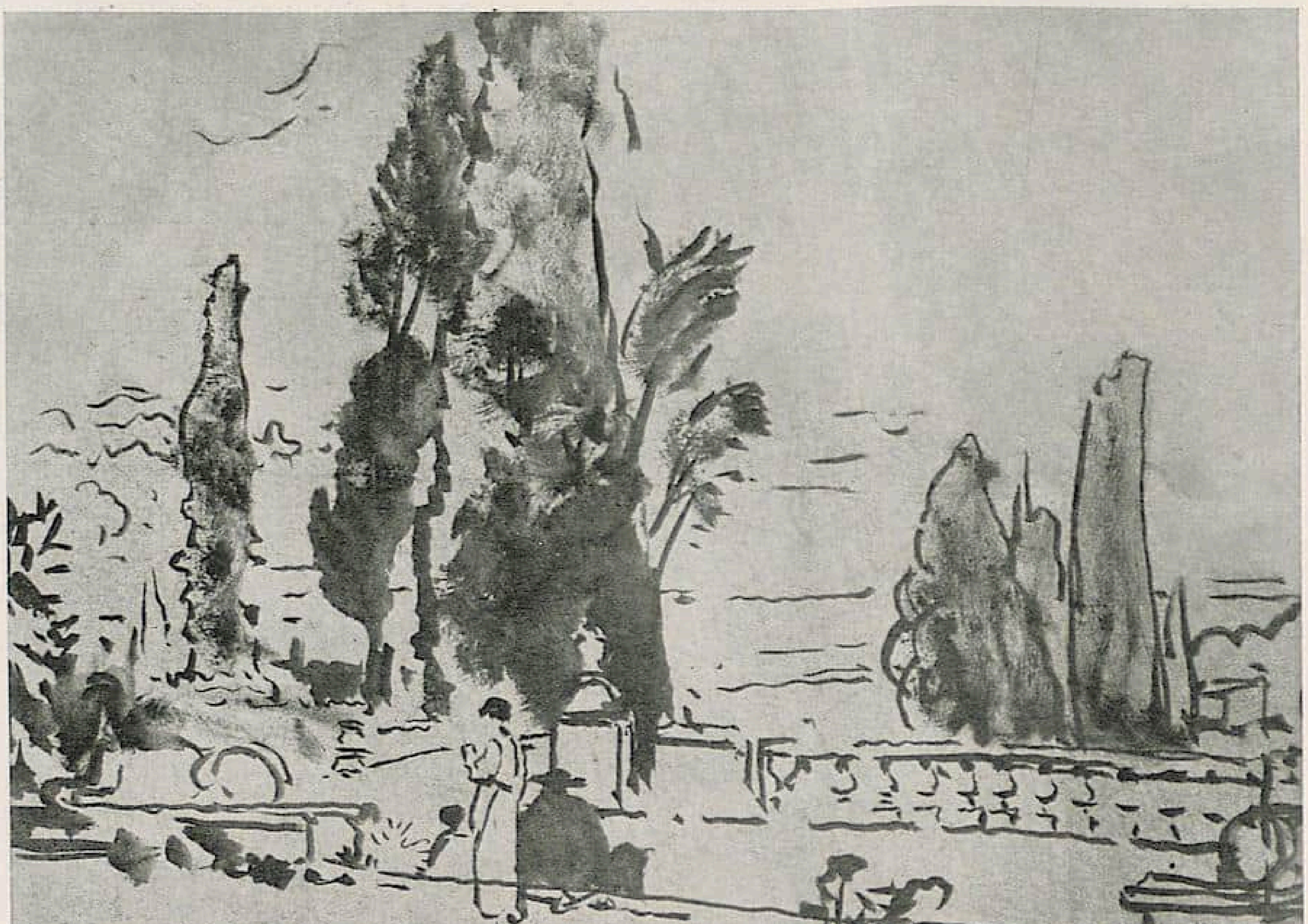
Eine ebenso alte Weisheit spricht Geibel im folgenden aus:

Die schöne Form macht kein Gedicht,
Der schöne Gedanke tut's auch noch nicht;
Es kommt drauf an, daß Leib und Seele
Zur guten Stunde sich vermähle.

Solche Sentenzen werden wir heute, abgesehen von der vortrefflichen schriftstellerischen Fassung, vielleicht etwas alltäglich finden. Andere aber, die offenbar persönlichen Erfahrungen des Dichters entsprungen sind, haben in jeder Hinsicht eine große Bedeutung, z. B.

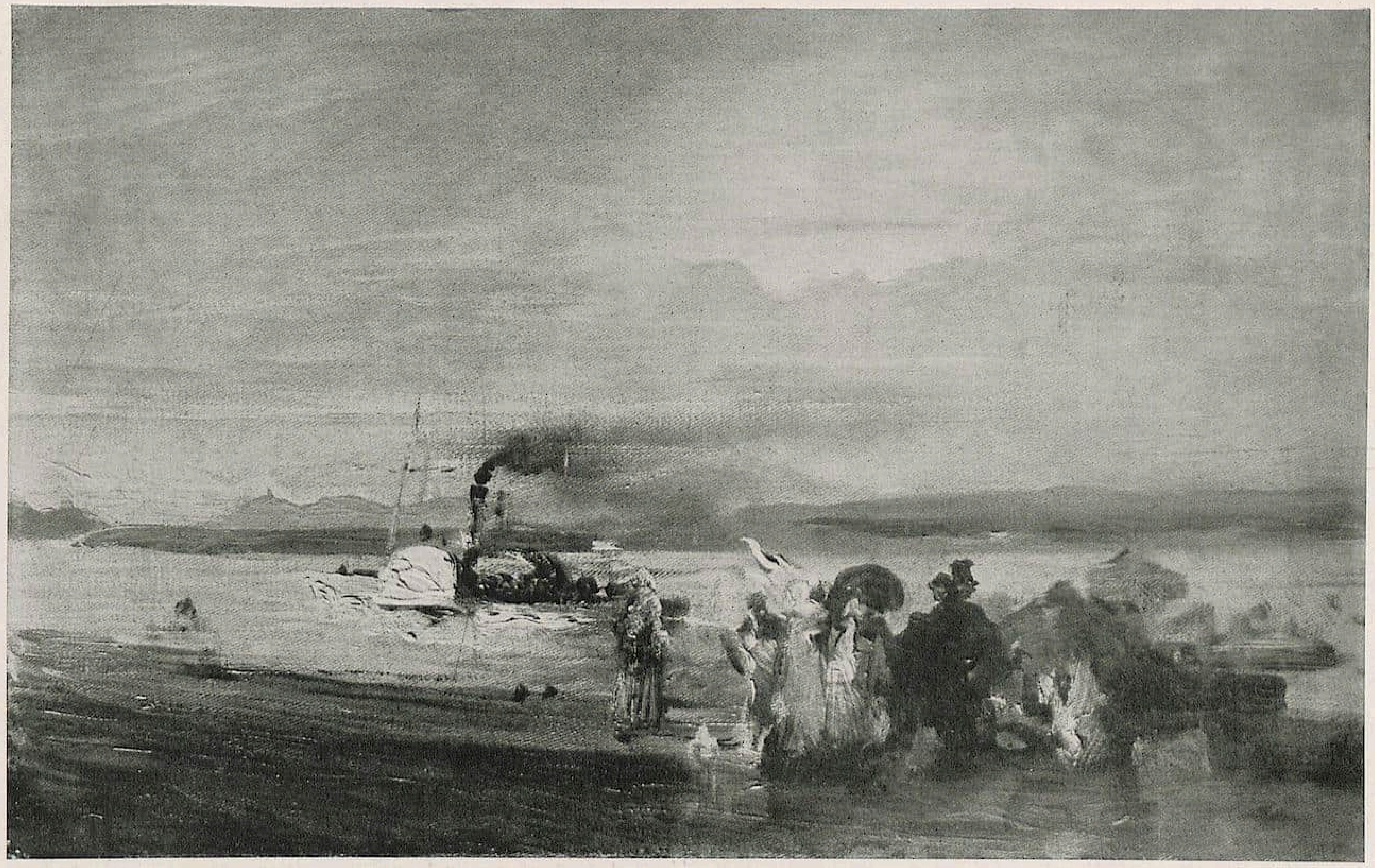
Um keinen Preis gestehe du
Der Mittelmäßigkeit was zu.
Hast du dich erst mit ihr vertragen,
So wird's dir bald bei ihr behagen,
Bis du zuletzt, du weißt nicht wie,
Geworden bist, so flach wie sie.

Man darf da für die beiden ersten Zeilen wohl an das Wort des Laternenmannes Henri Rochefort erinnern, das sich in dessen, gerade jetzt im Kriege noch sehr lesenswertem, überaus geistreichem Roman „Les Naufrageurs" findet. C'est la mediocrité qui fondat l'autorité. Was der französische Politiker wohl nur politisch gemeint hat, das hat Geibel vermutlich nur als allgemeine Lebensregel geben wollen. Es gilt aber auch mit gleichem Rechte für die Kunst und ihre Pflege. Wenn wir bedenken,



OSWALD ACHENBACH — MOTIV AUS DER VILLA D'ESTE, TIVOLI (SEPIA-PINSELZEICHNUNG)
Düsseldorf, Städtische Kunstsammlungen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OSWALD ACHENBACH — DAMPFSCHIFF AUF DEM RHEIN, IM HINTERGRUNDE DAS SIEBENGEBIRGE (ÖLSKIZZE)

Besitzer: Benno v. Achenbach, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

welchen Schaden gute Kunst und Literatur dadurch erfuhr, auch heute noch erfährt, daß unreife Künstler vorzeitig und lärmend auf den Schild gehoben werden, kann man Geibels Warnung nur anerkennen.

Bei unseren Bestrebungen, den Dilettantismus, der seiner Natur nach kunstlos ist, ins Künstlerische zu veredeln, mag man mit Nutzen an den folgenden Spruch denken:

Die Welt ist reich und wohlberaten,
Nur zäume nicht das Pferd am Schwanz,
Wolle die Nachtigall nicht braten,
Und nicht singen lehren die Gans.

Molières berühmten Spruch wandelt Geibel sehr hübsch auf seine bilderreiche Weise ab, wenn er sagt:

Woher ich dies und das genommen,
Was geht's euch an, wenn es nur mein ward!
Fragt ihr, ist das Gewölb vollkommen,
Woher gebrochen jeder Stein ward?

Geibel hat sich gern als einen Epigonen bezeichnet und dabei an Goethe gedacht. Das ist ja wohl wahr. In der Tat steckte in ihm, wie in seiner ganzen Generation, noch viel vom 18. Jahrhundert und so frischt er auch nur eine Weise des Rokoko auf, wenn er so oft ein Epigramm gegen die Kritiker macht:

Nur sachte, kritisches Geschlecht!
Es dünkt dein Spruch uns sehr erläßlich;
Du urteilst über Schön und Häßlich,
Und weißt nicht mehr, was Gut und Schlecht.

Wenn diese Zeilen nur oberflächlich sind, so haben die folgenden heute noch Wert.

Wie seltsam haben sich die Sachen
In unsrer Kunstkritik gedreht!
An jedem Werk denselben Fehler machen,
Heißt heutzutag Originalität.

Dagegen bietet er im Nachstehenden eine alte Weisheit, deren Gültigkeit mir fraglich erscheint, obschon sie durch Leonardos Autorität gedeckt wird, dessen berühmten Ausspruch Geibel allerdings in beherzigenswerter Weise korrigiert.

Hältst du Natur getreu im Augenmerk,
Frommt jeder tüchtige Meister dir;
Doch klammerst dich bloß an Menschenwerk,
Wird alles, was du schaffst, Manier.

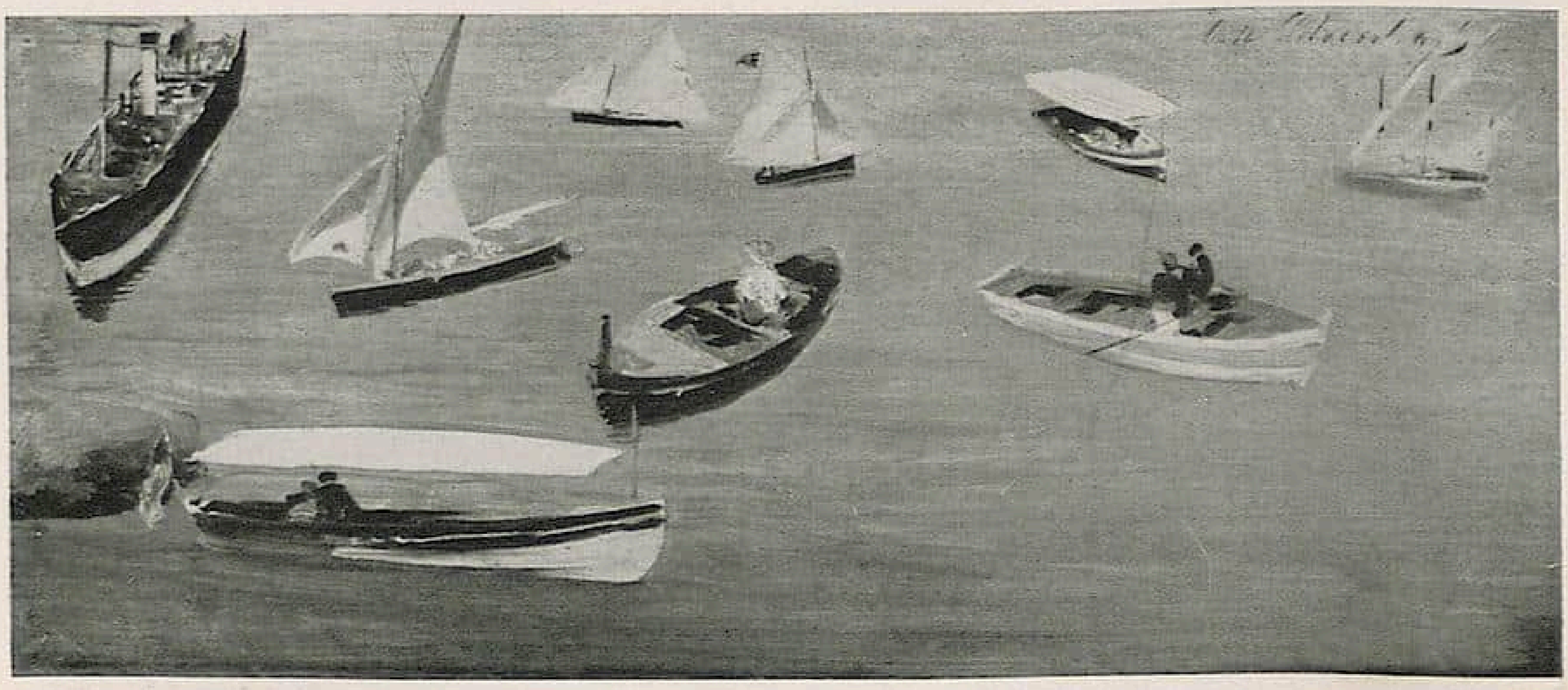
So scharf Geibel auch gegen Besserwisserei der Kritik war, so ließ er ein warmes und kluges Wort doch gern gelten:

Wie reich du dich in Lob ergehst,
Das wird des Künstlers Mut nicht stärken;
Nein, tadle gern an seinen Werken,
Doch zeig ihm, daß du ihn verstehst.

Aus Geibels Freundeskreis scheint ein Spruch zu stammen, der verschiedenen Malern zugeschrieben wird: Wir können kein Licht auf die Palette spritzen! Am besten hat er ihn aber selbst gefaßt.

Das reine Licht läßt sich nicht malen;
Die Dinge mal' in seinen Strahlen,
So werden an den festen Massen
Wir auch des Lichtes Wesen fassen.

Hieran sieht man vielleicht am besten, wie sehr es sich verlohnt, auch heute noch auf Geibels Sentenzen über Kunst zurückzugreifen.



OSWALD ACHENBACH — BOOTE IM SONNENLICHT (ÖLSTUDIE)

Besitzer: Benno v. Achenbach, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALICE TRÜBNER

Von KARL WIDMER

Aus dem Künstlerkreis um Wilhelm Trübner, dessen Reihen der Tod in den letzten Jahren so stark gelichtet hat, ist nun auch die Persönlichkeit geschieden, die Trübner menschlich am nächsten stand. Im vergangenen März ist die Gattin des Künstlers, Frau ALICE TRÜBNER, durch einen tödlichen Unfall unerwartet rasch aus ihrer Laufbahn gerissen worden.

Alice Trübner ist im Jahre 1876 zu Bradford in England geboren. Ihr Vater war ein Deutscher namens Auerbach, der sich vorübergehend in England niedergelassen hatte, ihre Mutter eine Engländerin. Ihre Erziehung hat sie in Deutschland genossen. In ihrem zehnten Lebensjahr siedelten die Eltern in die Heimatstadt ihres Vaters, nach Frankfurt am Main über. Hier hat Alice Trübner den größten Teil ihrer Jugend verbracht. Als sich das Bewußtsein ihres künstlerischen Berufs bei ihr durchgesetzt hatte, ging sie nach München und wurde hier eine Schülerin von Schmid-Reutte, der damals die Zeichenklasse des Münchner Künstlerinnenvereins leitete. Ihren künftigen Gatten lernte sie in Frankfurt kennen. Es war in der Zeit, in der Trübner als Professor am Städelschen Institut tätig war. Hat sie zunächst die Bewunderung für Trübners Kunst und der Ruf seiner Lehrtätigkeit angezogen, so vertiefte sich bald das Verhältnis zwischen beiden unter dem Eindruck, den die ungewöhnliche Begabung und die interessante und faszinierende Persönlichkeit seiner Schülerin auf Trübner ausübte. Im Jahr 1900 wurde in Frankfurt unter ihnen der Ehebund geschlossen. Drei Jahre darauf folgte Alice Trübner ihrem Gatten nach Karlsruhe, wohin dieser als Professor an die Akademie berufen wurde. Nachdem ihr erstes Kind, ein Mädchen, 1901 früh gestorben war, schenkte sie kurz vor ihrer Uebersiedelung einem zweiten, dem Sohn Jörg, das Leben. Seitdem ist bis zu ihrem Tode in ihrem äußern Lebensgang kein eingreifendes Ereignis mehr eingetreten.

Um so reicher waren die fünfzehn Jahre dieser Ehe, was ihre innere Entwicklung, die Entfaltung ihres künstlerischen Talents betrifft. Es ist die Zeit, in der ihr künstlerisches Lebenswerk gereift und abgeschlossen worden ist. Viel verdankt sie dabei natürlich der geistigen Gemeinschaft mit ihrem Gatten, den befruchtenden Anregungen, die von seiner großen Kunst auf sie ausgegangen sind. Aber noch wesentlicher ist, wie sich dabei ihre

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

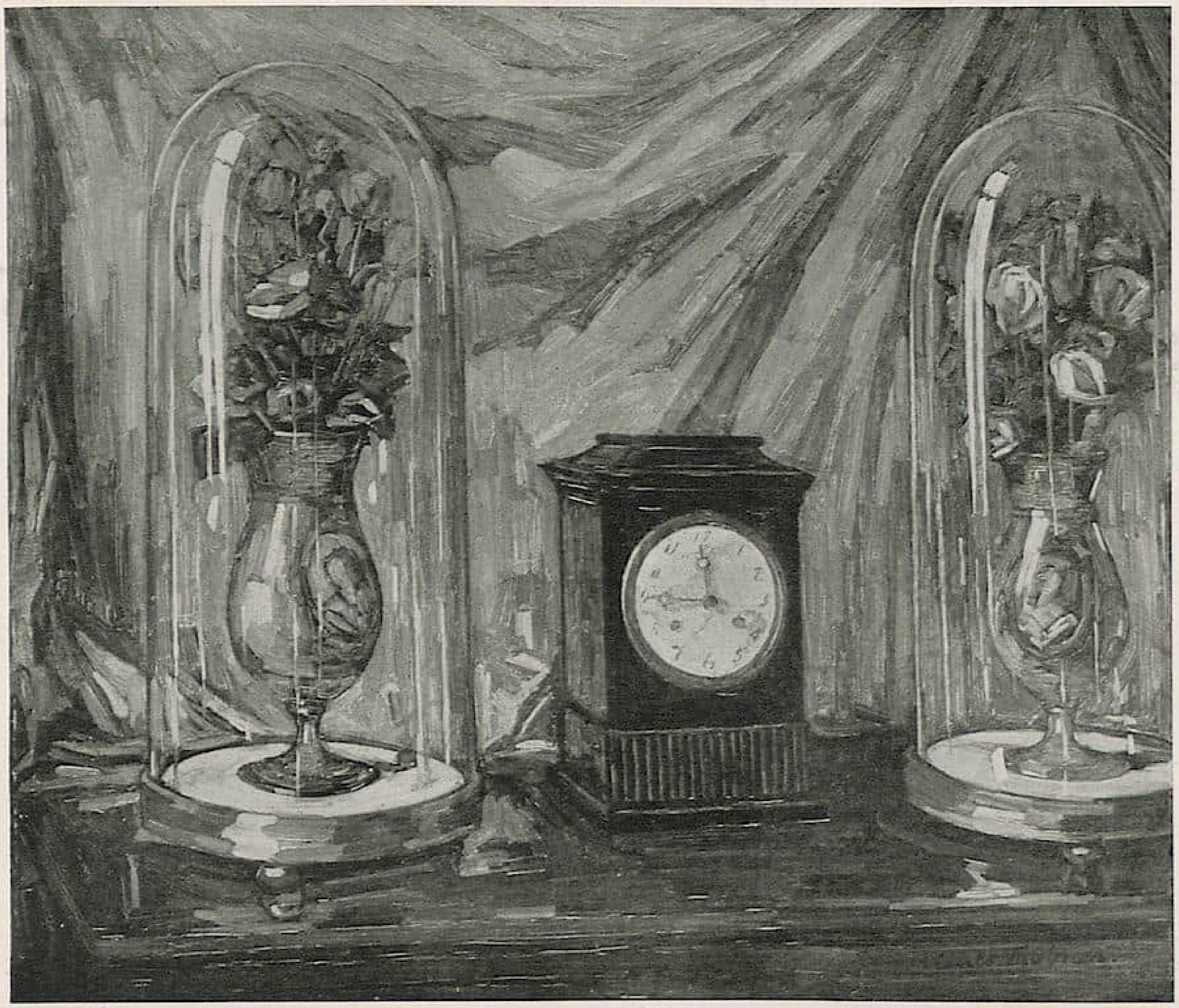
ALICE TRÜBNER — STILLEBEN

eigene Persönlichkeit unter dem Einfluß Wilhelm Trübners durchgesetzt hat. Worin sie künstlerisch von diesem abhängt, das ist vor allem das Technische, die Malweise im engeren Sinne. Im übrigen beruht die Wirkung, die Alice Trübner als Künstlerin ausübt, gerade in der Selbständigkeit, die sie sich innerhalb der Trübner-Schule bewahrt hat und mit der sie auf dieser Grundlage ihren eigenen Weg gegangen ist.

Ihr Hauptgebiet, das ihrem Interesse wohl am meisten gelegen hat und auf dem ihr Talent am überzeugendsten zu uns spricht, ist das *Stilleben*. Hier zeichnet sich auch das Persönliche in ihrer Kunst am schärfsten ab. Schon im Gegenstand schöpft sie aus durchaus eigenen und neuen Quellen. Es sind die charakteristischen Kompositionen von Gläsern und Flaschen, farbigen Dosen, Masken, Puppen unter Glasstürzen und dergl., die für ihren Formenkreis vor allem typisch sind. Besonders tritt bei ihnen aber das *Koloristische* als ihre Hauptstärke hervor. So interessant sie auch in den formalen Einfällen ist, ihr eigentliches Element ist doch die Farbe. Ihre Palette ist reich und voll, aber gedämpft und geschlossen im Ton, von einem tiefen, feinen Lüster zusammengehalten. Im seelischen Ausdruck erinnert ihre Farbe an die dunkle Schönheit der Altstimme.

Wie sehr die Kunst von Alice Trübner im engeren und ausschließlicheren Begriff des Malerischen aufgeht, dafür sind ihre *Figurenbilder* besonders bezeichnend. Auch ihre Bildnisse sind gewissermaßen im Sinn des Stillebens behandelt. Sie fassen den Gegenstand im wesentlichen auf die rein sinnliche Erscheinung in Form und Farbe — namentlich in der Farbe. Darin berührt sich ihre Kunstanschauung durchaus mit der ihres Mannes.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALICE TRÜBNER — STILLEBEN

Eigentum des Städelschen Instituts, Frankfurt a. M.

Im übrigen wahrt sie sich auch als Figuren- und Bildnismalerin die Feinheiten ihres individuellen Stils. Namentlich in der Farbengebung äußert sich der Einfluß ihrer weicheren weiblichen Empfindungsweise. Stärker hängt sie in ihren *Landschaften* von dem Vorbild ab, das ihr schon durch die Behandlung der gleichen Gegenstände in den Bildern Wilhelm Trübners gegeben war.

Alice Trübner hätte es in der Kunst nicht zu dieser Höhe ihrer produktiven Selbständigkeit bringen können, die unter Künstlerinnen so etwas Seltenes ist, wenn sie nicht auch menschlich etwas Außerordentliches gehabt hätte. Sie stand geistig weit über dem Durchschnitt ihres Geschlechts. Mit einem festen und klaren Willen verband sie eine überlegene Urteilskraft und eine feine — namentlich in künstlerischen Dingen feine — Bildung. Was ihrer Persönlichkeit aber einen ganz besonderen Reiz verlieh, das war die interessante Mischung von Kultur und geistiger Originalität, die wohl das Erbe ihrer Abstammung, einer verfeinernden Wirkung der Blutmischung gewesen ist. Sie hat das im Leben wie im künstlerischen Schaffen betätigt. Unabhängig im Denken und frei von allem Kleinlichen, liebte sie das Ungewöhnliche und war im Geschmack verwöhnt bis zum Raffinierten. Der Kultus des Schönen, künstlerischer Luxus in jeder Form war ihr ein Lebensbedürfnis, und sie unterschied sich auch darin vorteilhaft von vielen ihrer Berufsgenossinnen, daß sie dieses Bedürfnis auch auf ihre eigene Person übertrug und die Vorzüge einer aparten und stilvollen Erscheinung durch eine auserlesene Eleganz zur Geltung zu bringen wußte. Und so ist auch ihre Kunst: ebensowohl der Ausdruck einer feinen Bildung und einer verarbeiteten Kultur als eines freien, energischen, allem Konventionellen, Süßlichen und Unwahren fremden Geistes. Es gilt nur

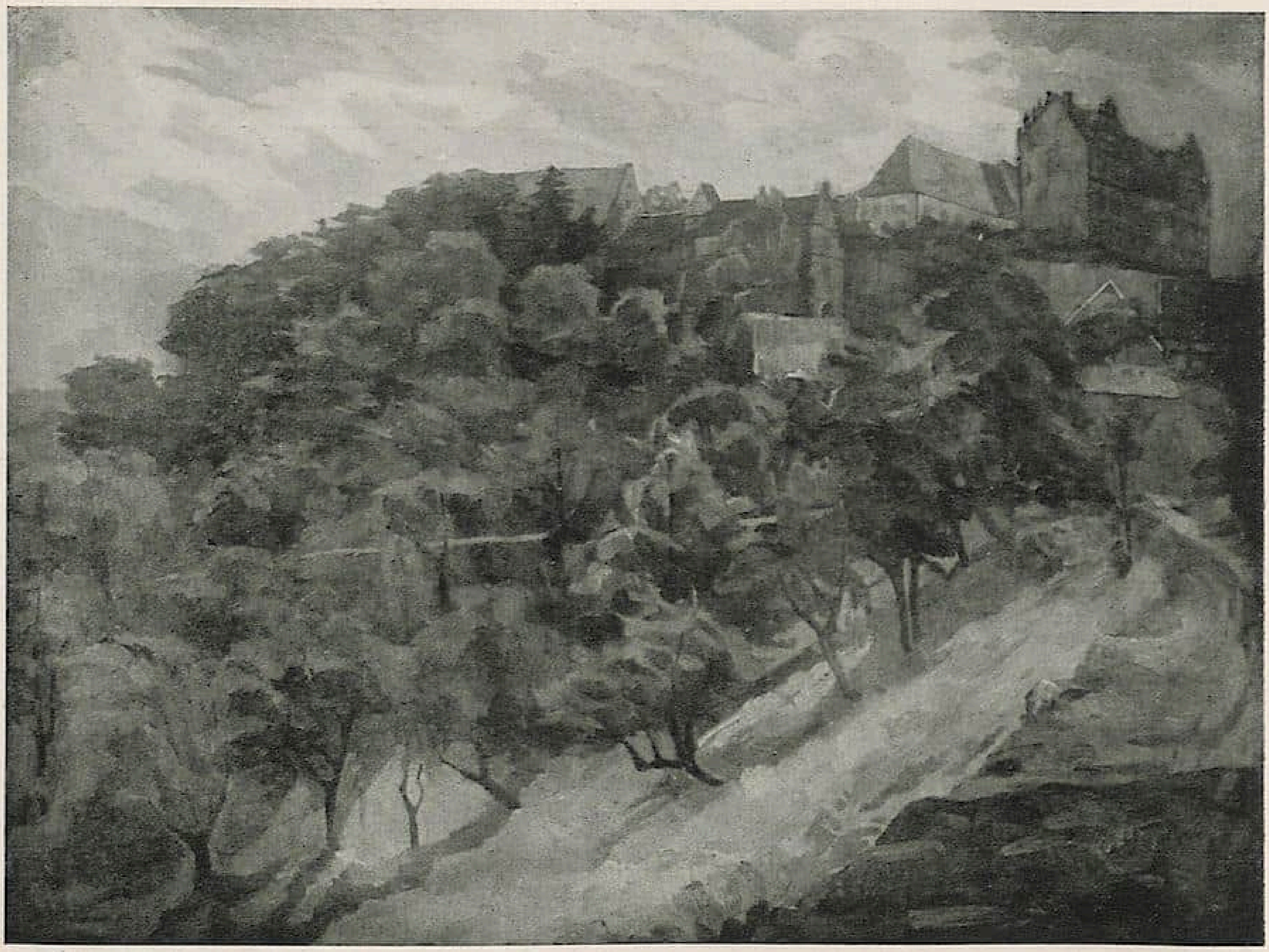
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALICE TRÜBNER DAME MIT WOLLSTICKEREI

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALICE TRÜBNER BÜRGERLICHES ZIMMER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALICE TRÜBNER SCHLOSS LICHTENBERG IM ODENWALD
Eigentum der Württembergischen Staatsgalerie, Stuttgart

im guten Sinne, wenn dabei der Verstand und der Wille an ihren Werken einen ebenso großen Anteil hat wie das Gefühl.

Im Leben ist Alice Trübner vielfach mißverstanden worden. In die Vorurteile einer engherzigen Umgebung konnte sie sich mit ihrem freien und offenen Wesen nicht schicken. Vielen galt sie für schroff und unweiblich. Aber das war nur die Außenseite, die den, der ihr näher stand, nicht täuschte. Wie sie einen offenen, ja leidenschaftlichen Sinn für alles Schöne und Große hatte, so hatte sie auch einen echten Fond von Gemüt. Als der Krieg ausbrach, bewies sie auch öffentlich im Dienst der Verwundeten, in wie hohem Maße sie die weiblichen Tugenden des Mitleids und der Aufopferung besaß. Ihrem Manne aber war sie eine ebenbürtige Genossin seiner künstlerischen Lebensaufgabe und mit ihrem sicheren Urteil und ihrer unbestechlichen Kritik eine unersetzliche Beraterin. So bedeutet die Lücke, die ihr früher Tod in der deutschen Kunst hinterlassen hat, noch einen schwereren Verlust in dem persönlichen Lebenskreis, in dem sie gewirkt hat.

NEUE KUNSTLITERATUR

Friedländer, Max J. Von Eyck bis Brueghel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei. M 10.—. Berlin, J. Bard.

Eine Sammlung von (zum kleineren Teil schon veröffentlichten) Aufsätzen: Charakterisierungen niederländischer Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts in fast blitzartig aufflammender Beleuchtung, fern von aller herkömmlichen Aesthetik, aber meist ebenso frei von aufdringlicher Kunstphilologie. Eine lose Verbindung bilden zwei kleine Essays: „Die Kunstgeographie der Niederlande", mit einigen prinzipiellen Aeußerungen über Rassenfragen in der Kunst, sowie „Allgemeines über das 16. Jahrhundert", über den neuen Gestaltungswillen, den man so oft als Auflösung betrachtet hat. Dazu eine Vorrede, scharf programmatisch zugespitzt und darum psychologisch von hohem Interesse.

Es lassen sich in unserer Wissenschaft unschwer zwei Richtungen scheiden: eine literarischhistorische und eine anwendende, auf Befund, Sammlung gerichtete. Die museale Richtung wird leicht geneigt sein, der akademischen ein Arbeiten im luftleeren Raum vorzuwerfen (freilich kann sie die historische Forschung nicht ablehnen); die akademische wird ein wenig auf das handwerklich oder kaufmännisch Antiquarische und auf die Kausalitätslosigkeit der Museumsforschung herabsehen (ebenfalls ohne sie entbehren zu können). Max J. Friedländer ist nun neben Bode vielleicht

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALICE TRÜBNER — TOR IM STIFT NEUBURG

der prominenteste Vertreter des Museumstyps und zugleich (was damit verbunden) der größte „Kenner“ eines Spezialgebietes: der altniederländischen Kunst.

Nun begegnet das Seltsame und doch Natürliche: der „Kenner“ und Bildforscher verwahrt sich in schneidend bitteren Worten gegen jede Mechanisierung seiner Tätigkeit und geht so weit, daß er jenseits von aller Untersuchung der Craquelüren oder Holzsorten oder auch von Ohr- oder Fingervergleichungen die erste und letzte Erkenntnis im Genuß sucht (einer Fähigkeit, die freilich nicht jedem Kunstforscher zukäme). Auch Morelli hätte, meint er, niemals seine Attributionen und Absprechungen vornehmen können, wenn er nicht die Beziehungen intuitiv erkannt hätte. Die Methode, die peinliche Untersuchung dient nur als (freilich wohl notwendige) Bestätigung des genialen Blicks. Nie aber darf das Genießen dem „Ideal ästhetischer Wissenschaftlichkeit“ geopfert werden.

Auch Max J. Friedländer ist solch ein überragender Erkenner. Und wohl nicht ohne Absicht verschmäht er es (was vielleicht manche erwarteten, viele auch bedauern werden), den ganzen Apparat seiner einzigen Kenntnisse, ohne die auch die genialste Intuition fruchtlos, vor uns auszubreiten. Kein Zitat, selten eine Polemik, auch die Begründung fehlt häufig. So stellt er im Anhang eine Art Oeuvre-Katalog der behandelten 18 Meister auf — aber ohne jede nähere Angabe. Seine Autorität verlangt Glauben. Und doch ist das Buch nicht für Laien, denn es setzt in seiner Knappheit außerordentlich viel voraus, gibt auch nur ein (sehr dankenswertes) ganz auserwähltes Illustrationsmaterial meist aus privaten und entlegenen Sammlungen. Aber die Lektüre wird dadurch nicht erleichtert, soll es auch nicht.

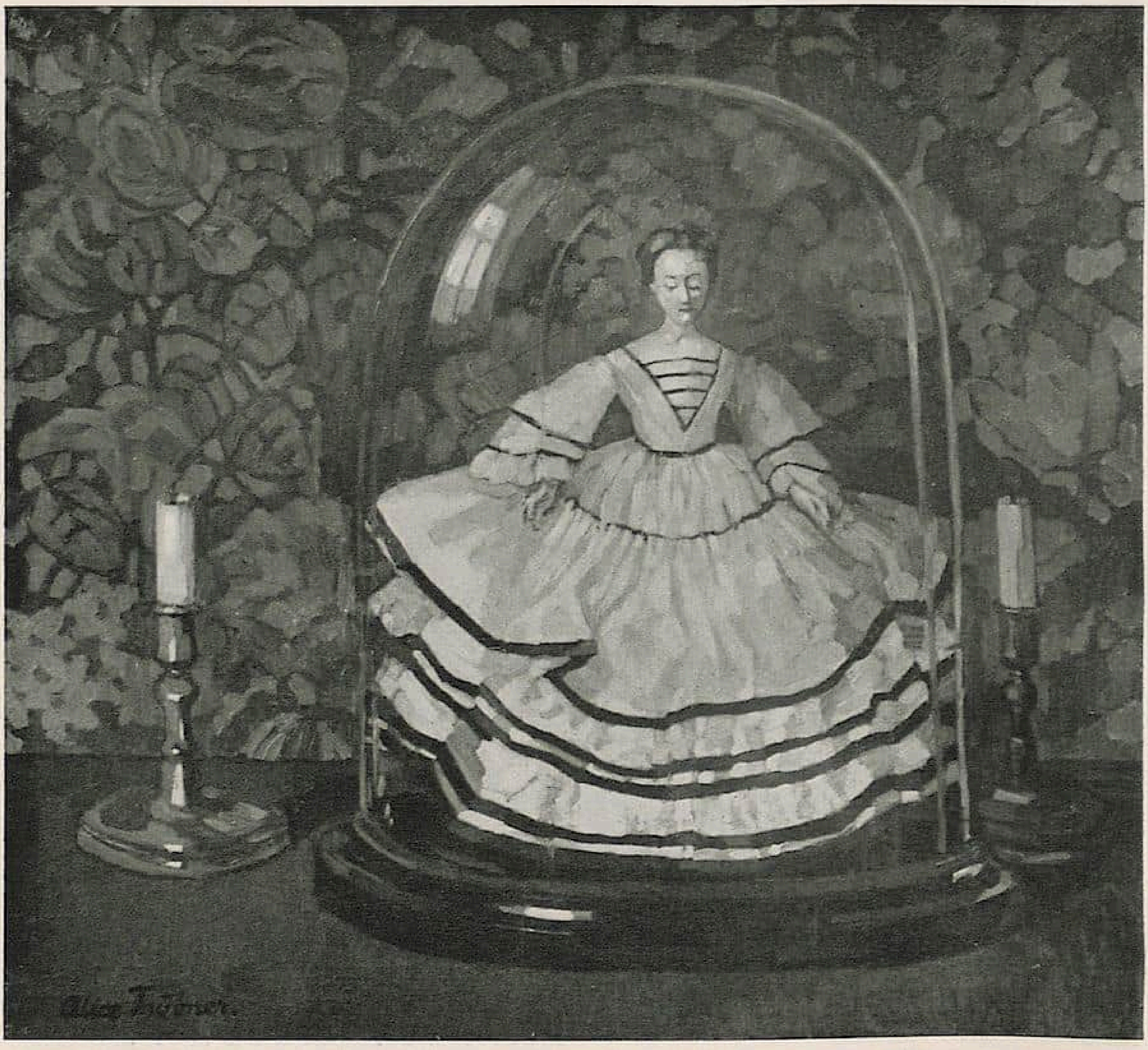
Ein pädagogisches Buch für den Forscher, wie es Wölfflins Grundbegriffe in viel absichtlicherem Sinne für das größere Publikum sind. Freuen wir uns, daß innerhalb der Kriegsperiode zwei solche Monumente deutscher Wissenschaft erscheinen.

W. Fr.

Biermann, Georg. Deutsches Barock und Rokoko. Herausgegeben im Anschluß an die Jahrhundert-Ausstellung deutscher Kunst in Darmstadt. 2 Bände. Gebd. M 130.—. Leipzig, Verlag der Weißen Bücher, Erich Ernst Schwabach.

An diesem groß angelegten und unter Aufwand bedeutender äußerer Mittel in die Erscheinung getretenen Werk ist nicht mit Unrecht viel gemängelt und gerügt worden. Man konnte eine Anzahl Irrtümer in den Daten der Lebensabrisse im zweiten Band nachweisen, fand, daß in der Einleitung zum Kapitel Malerei manche unhaltbare Ansicht vertreten sei und hatte an der Gruppierung des kolossalen Stoffes allerlei auszusetzen; auch die Anordnung der Abbildungen im einzelnen, die Art, wie dabei wenig Bedeutendes hervorgehoben, Wertvolleres geringfügig behandelt wurde, gab zu lebhaftem Widerspruch Veranlassung. Indessen ist es ungerecht und für die kunsthistorische Wissen-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALICE TRÜBNER PUPPE UNTER GLASSTURZ

schaft recht wenig nützlich, nur diese negativen Seiten der Publikation herauszukehren. Ganz gewiß und ohne allen Zweifel hat die Veröffentlichung ähnlich wie die Darmstädter Ausstellung von 1914, die ja gleichfalls eine weit auseinandergehende Beurteilung erfuhr, ihre hohen Verdienste. Und hätte der Herausgeber nicht infolge Kriegsausbruches seine Arbeit überstürzt, sondern die Publikation auf friedlichere Zeiten verschoben, so hätte er dank dem umfangreichen und ausgezeichneten Material, das ihm zur Verfügung stand, ganz gewiß etwas von dauerndem Wert schaffen können. Indessen stellt das Werk mit seinen rund 1300 Abbildungen auch in der vorliegenden Form eine unerhört wertvolle Bereicherung unseres Wissens von deutscher Kunst dar. Hier geschieht ein Vorstoß in unbeackertes Gebiet. Wie auf der Darmstädter Ausstellung treten in den Reproduktionen zahlreiche bedeutsame Werke des 17. und 18. Jahrhunderts zum überhaupt erstenmal in den Bereich des Kunsthistorikers. Viele Gemälde, Handzeichnungen, Skulpturen und Edelmetallarbeiten, die sich im Besitz deutscher Fürsten, hoher Herren, Klöster, Stifter und Kapitel befinden, sind bisher der Forschung unzugänglich geblieben oder von ihr übersehen worden: in Darmstadt wurden sie gezeigt und in diesem Werk sind sie abgebildet. In dieser Hinsicht eröffnet also das Buch neue Wege. Einzelne Kapitel, wie „Das kirchliche Barock", „Das Porträt des künstlerischen und geistigen Deutschland" (bearbeitet von Uhde-Bernays), „Landschaft und Stilleben", „Schweizer Malerei von 1650—1800" und die „Plastik" des Zeitraums sind nach Auswahl und Anordnung sehr gut behandelt, und zweifellos wäre die Wirkung dieser Abschnitte noch tiefer, geschlossener und runder, wenn die Folge der Abbildungen nicht durch die absolut außer jedem Zusammenhang stehenden, mechanisch nach jedem Bogen eingeschalteten Heliogravüren unterbrochen würde. Man empfindet es direkt peinlich, daß solchermaßen unter den zierlichen Landschäftchen der Schweizer plötzlich ein pomphaftes Bild von Lampi auftaucht und zwischen den Werken religiöser Plastik des Spätbarocks ein ins Klassizistische gehendes Damenbildnis von Chr. L. Vogel. Ich gebe gern zu, daß

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

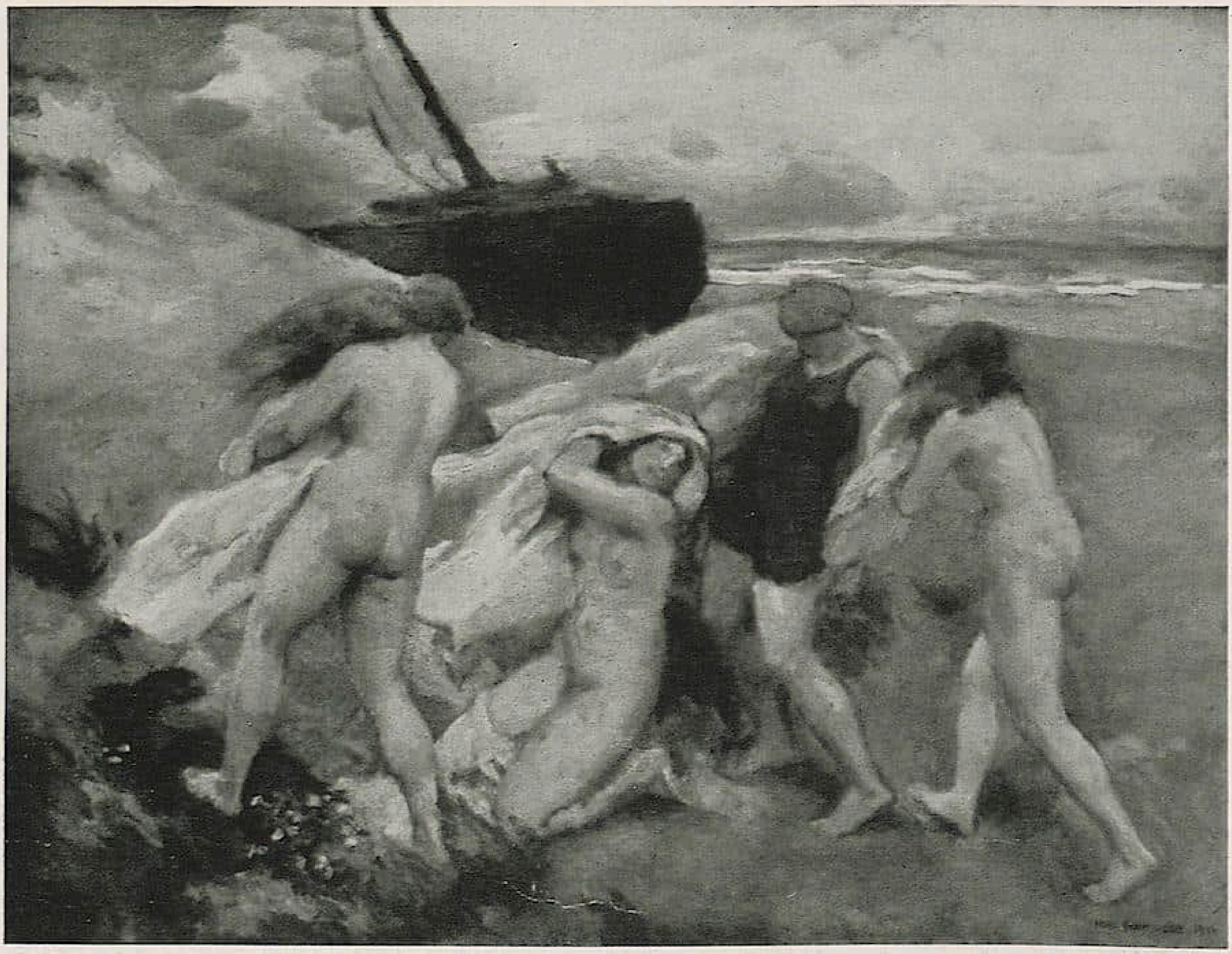
Dinge dieser Art nur Aeußerlichkeiten sind, aber es läßt sich kaum sagen, wie viel Verstimmendes in solcher Vernachlässigung der guten äußeren Wirkung liegt, und man ist nur zu leicht geneigt, daraus Schlüsse zu ziehen. Alles in allem: das Werk hat nichts Abschließendes, aber es ist in hohem Grad verdienstlich als Materialsammlung. Für den, der sich mit der Geschichte der Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts beschäftigt, ist es eine Fundgrube: da liegen die Glieder einer Kette, Stück bei Stück — wie schade, daß sie nicht zur Kette zusammengefügt sind! WOLF

Friedrich Wasmann. Ein deutsches Künstlerleben, von ihm selbst geschildert. Herausgegeben von Bernt Grönvold. Leipzig, Inselverlag 1915.

Der Hamburger Maler Friedrich Wasmann hat auf der Berliner Jahrhundertausstellung 1906 posthumerweise jene wohlverdienten Ehren erfahren, die ihm bei Lebzeiten versagt geblieben waren. Erst lange nach seinem Tod ist ihm in Bernt Grönvold ein unverdrossener, man möchte fast sagen: fanatischer Anwalt erstanden, der seither nicht nur unermüdlich und unter Opfern für die Anerkennung des Künstlers warb, sondern auch auf den Menschen Friedrich Wasmann und auf seine zwar nicht gerade seltsamen, aber in der Intensität des Erlebens erschütternden Schicksale nachdrücklichst hinwies. In den 1860er Jahren hat Wasmann, der 1805 geboren wurde und 1886 starb, eine Selbstbiographie geschrieben, für die er jahrelang vergeblich einen Verleger gesucht, und die er, als alle Versuche derart fehlgeschlagen waren, enttäuscht beiseite gelegt hatte. Grönvold erhielt vor mehr als zwanzig Jahren das umfangreiche Manuskript von Wasmanns Witwe ausgehändigt, veranstaltete 1896 eine Privatpublikation in 500 numerierten Exemplaren, die niemand haben wollte, und legt nun, nachdem inzwischen Wasmanns künstlerische Leistung die verdiente Anerkennung gefunden, diese Selbstbiographie aufs neue und mit mehr Aussicht auf Erfolg vor. Die Art, wie die Selbstbiographie geschrieben ist, hat etwas Biedermeierliches, d. h. etwas höchst Unsoziales, desto ausgesprochener Persönliches, sie geschah fast ohne Seitenblicke auf die Umwelt, notiert aber trotzdem die kleinsten Erlebnisse. Bei alledem entbehrt sie des großen Zuges und der zeitgeschichtlichen Bedeutung nicht. Denn in Wasmann selbst ist ein Teil des Zeitgeistes verkörpert. In diesem Leben ist die Sehnsucht des nördlichen Menschen nach dem Süden Herrscherin, und diese Sehnsucht manifestiert sich besonders in Wasmanns Konvertierung: er wurde Katholik, nicht, wie er selbst glaubte, aus Herzensnot, sondern weil die Konvertierung für sein künstlerisches Empfinden eine Notwendigkeit war, weil er der purpurnen Feierlichkeit und der Mystik des Katholizismus für sein künstlerisches Werk bedurfte, gerade wie die Nazarener, die man wohl auch die „Klosterbrüder von S. Isidoro" nannte und deren Epigone er ist — ich meine: in der Empfindung, nicht in der wesentlich moderneren Ausdrucksform seiner Kunst. — Die zahlreichen Lichtdruck-Reproduktionen nach Bildern Wasmanns, die dem Buch beigegeben wurden, sind sehr willkommen: ist doch Wasmann immer noch ein so gut wie ungekannter Mann, trotzdem man seinen Namen emphatisch nennt. G. J. W.

ALICE TRÜBNER — JAPANISCHE PUPPE MIT LEUCHTER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HUGO BÖTTINGER IM WINDE

Münchner Jahresausstellung im Glaspalast

MÜNCHNER JAHRESAUSSTELLUNG IM GLASPALAST

Von G. J. Wolf

Der Glaspalast hat in diesem Jahr tatsächlich ein neues Gesicht. Das Mitläufertum und die beschämende Fülle der Mittelmäßigkeiten fehlen auch diesmal nicht, aber sie wurden einigermaßen zurückgedrängt und in Nebenräume abgeschoben, dazu durch die Betonung und das kraftvolle Unterstreichen echter künstlerischer Werte ein Ausgleich geschaffen. Dem lästigen Stammplatzunfug wurde der Garaus gemacht. Ein sinnvolles System von Kollektivausstellungen, die räumlich sehr geschickt über die weitläufige Kunstschau verteilt sind, bringt Haltung und Eigenart in die Ausstellung und vermittelt geschlossene Eindrücke. Es wurde wenigstens in den Hauptsälen gut und nobel gehängt, so daß befriedigende Gesamtwirkungen von den Räumen ausgehen. Alles in allem hat der neue Präsident Carl von Marr mit dieser ersten großen Ausstellung, die unter seiner Leitung in die Erscheinung trat, die Hoffnung, die man auf seine Wirksamkeit setzte, nicht enttäuscht, wenn auch noch nicht alle Blütenträume reiften. Die Zeiten und die Verhältnisse, die sie geschaffen, sind eben schwer, da kann man nicht mit eisernen Besen dazwischenfahren, und es galt Rücksichten zu nehmen, die nicht ausschließlich von künstlerischen Gesichtspunkten geleitet sind.

Der Nachdruck der Ausstellung ist auf die Kollektionen gelegt. Im Nachlaß des früheren Präsidenten der Künstlergenossenschaft Hans von Petersen sieht man fast ausschließlich Marinen. Unter den größeren Bildern ist manches Stück von starker dekorativer Wirkung, aber die eigentliche künstlerische Qualität muß man bei Petersen, wie bei so vielen seiner Generation, im Kleinen, in den Studien, in den spontanen Notizen suchen. Es ergeht mir ähn-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Münchner Jahresausstellung im Glaspalast

PAUL WEBER ❦ AUS DEM FÜRSTL. LÖWENSTEINSCHEN PARK BEI KLEIN-HEUBACH

KUNSTBIBLIOTHEK
Staatliche Museen
zu Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

*Münchner Jahresausstellung
im Glaspalast*

HANS LOOSCHEN
MADONNA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Münchner Jahresausstellung im Glaspalast

FRIEDRICH STAHL
FORTUNA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LUDWIG BOLGIANO FRÜHLING

Münchner Jahresausstellung im Glaspalast

lich bei OTTO STRÜTZEL, von dem mehr als fünfzig Bilder zu einer stattlichen Ueberschau über Wollen und Können dieses Landschafters von lebendigstem Naturgefühl zusammengebracht wurden. Auch bei ihm bleibt in den großen, sorgfältig komponierten und minutiös durchgearbeiteten Bildern der Eindruck der Mühe und einer gewissen Gequältheit bestehen. Die Frische der Naturanschauung scheint ihm über der langwierigen Atelierarbeit verloren zu gehen. Anders bei seinen Studien, Skizzen und kleinen Bildchen, die die unmittelbare Uebersetzung der Natur ins Bild geben. Da ist Zug und Duft und Blühen der Farbe — am schönsten vielleicht in dem Landschaftchen aus dem Jahr 1890 mit den entlaubten Eichen vor einem frühlingshaften, leichtbewölkten Himmel (Abb. S. 65) und in dem aus dem gleichen Jahr stammenden Bild „Buchen auf der Heide". Auch die Pferdestudien sind interessant und stark, besonders der Schimmel mit dem durchschimmernden Blau vor grünem Grund. Etwas antiquierter im Ausdruck, aber in der Stimmung dem Werke Strützels nahestehend sind die Arbeiten des verstorbenen RICHARD VON POSCHINGER, eines Lier-Schülers, über den kürzlich in dieser Zeitschrift eingehender gesprochen wurde. Ein Bild wie das Waldinnere bei Kempfenhausen (Abb. S. 66) gehört zum Besten, was an landschaftlicher Kunst in vorimpressionistischer Zeit in München geschaffen wurde: Das Grüngoldene der Stimmung mit den pikant hingesetzten paar Farbflecken, dem Blau des kleinen Stückchens Himmel, das in das dichte Grün hereinspizt, dem Rot der Schürze usw., zeugt von einer koloristischen Kultur, die heute leider so gut wie verloren ist. JOSEPH WENGLEIN, der kürzlich seinen 70. Geburtstag begehen konnte, ist gleich Poschinger ein Lier-Schüler und besitzt manche Berührungspunkte mit jenem. Zwanzig Landschaften von ihm stammen samt und sonders aus den siebziger Jahren, also aus Wengleins bester, allen Kompromissen fernestehender Zeit. Sie sind zumeist in stillen Nestern Oberbayerns entstanden, am Inn und in Pang bei Rosenheim, in dem verträumten alten Obermenzing, das damals noch nicht ein Vorort Münchens war, sondern mit seinen behäbigen Bauernhäusern und früchteschweren Obstgärten in seliger Unberührtheit an das muntere Würmflüßchen hingebettet lag. All diese Bilder,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTTO STRÜTZEL — LANDSCHAFT MIT EICHEN
Münchner Jahresausstellung im Glaspalast

von denen keines Wengleins spätere Art ahnen läßt, sind mit einer Feinheit der Einzelheiten geziert, die verblüffend ist und doppelt erfreulich, weil darüber der große Zug nicht verloren ging. Die Stimmung ist in allen Fällen ausgezeichnet zum Ausdruck gebracht und die malerischen Mittel, deren sich Wenglein dabei bedient, sind vollkommen gemeistert.

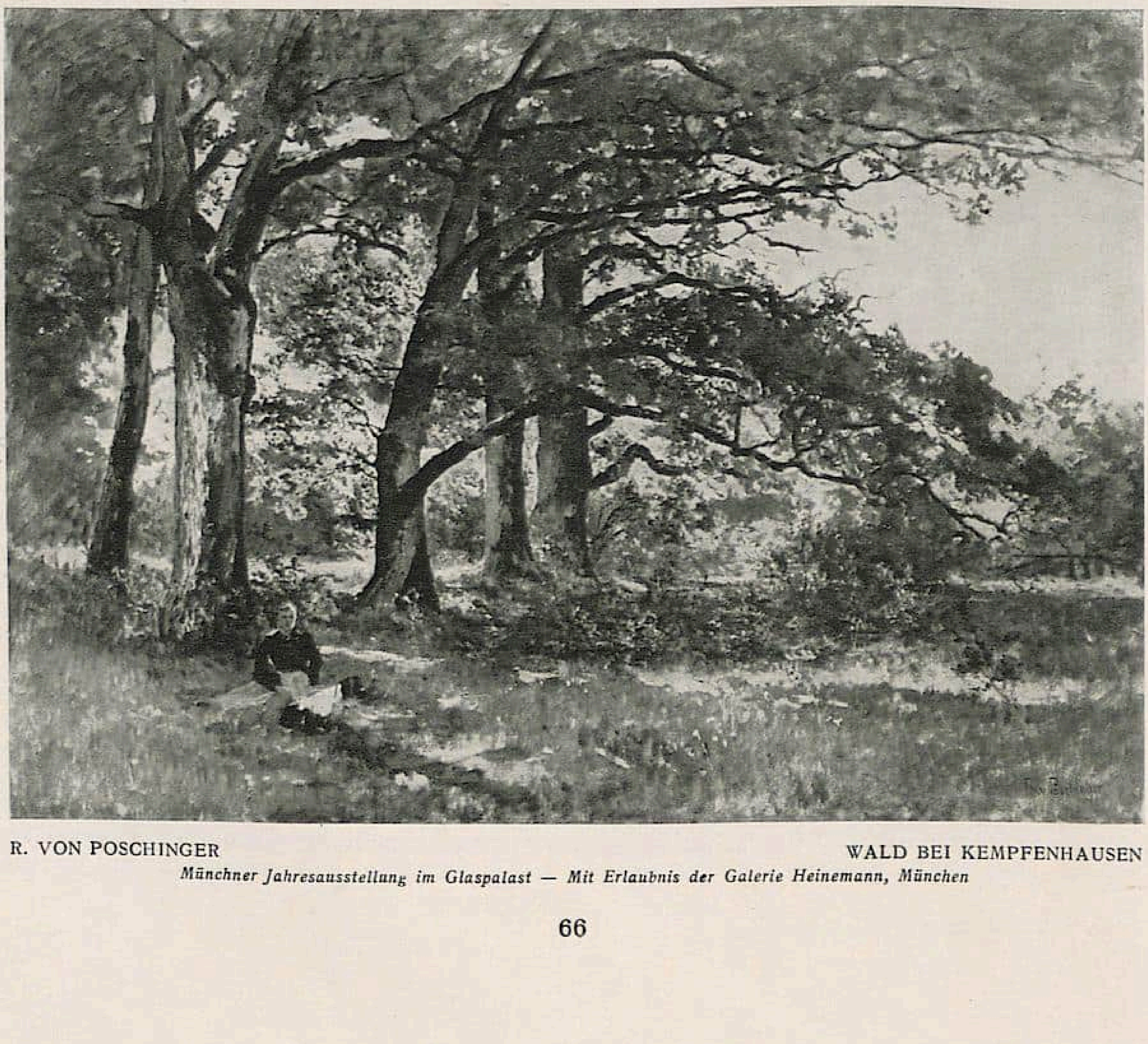
Ganz anderer Art sind die Landschaften, die KARL HAGEMEISTER geschaffen hat und von denen man eine stattliche Auswahl zu sehen bekommt (Abb. S. 71). Hagemeister, der Freund und Biograph Charles Schuchs, wahrt aufs getreueste die Tradition des Leibl-Kreises, und seine Kunst ist erfüllt von den Anschauungen, die diese Gruppe einst groß und stark machten. Jener Zug stillebenhafter Auffassung aller Dinge geht auch durch seine Landschaften, auf denen häufig ein ganz sieghaft pflanzlich-helles Grün die Stimmung angibt. Nur Hagemeisters Erzgebirglandschaften fallen aus dem Zusammenhang heraus; sie haben etwas von den heroischen Landschaften Prellers an sich. Ein Stilleben, Reh in Schneelandschaft (Abb. S. 70), ist von starker malerischer Prägnanz, überwältigend in der Schlichtheit und Sachlichkeit der Darstellung.

Hier möchte ich gerne noch einige andere Landschaftsmaler nennen, die mit bezeichnenden Einzelwerken auf der Ausstellung vertreten sind, allen voran den Nestor der Münchner Malerschaft, den 93jährigen PAUL WEBER, von dem drei Gemälde ausgestellt sind, die, sehr unterschiedlich nach Motiv und Technik, von der hohen Elastizität zeugen, deren sich Weber in den Jahren seines rüstigen Mannesschaffens rühmen durfte. Besonders die Parklandschaft aus dem Fürstlich Löwensteinschen Hain in Klein-Heubach (Abb. S. 61) spricht für die feine, vornehme Kunst ihres Autors und verrät auch dem Fernstehenden, daß dieser Künstler seit seinen Studienjahren in Barbizon und Fontainebleau, wo er Millet und Jacque nahetrat, von dem Geiste des echtesten „paysage intime“ erfüllt ist. Eine Weber verwandte Natur ist der Schöpfer stiller, reizvoller kleiner Landschaften, JOSUA VON GIETL (Abb. S. 72), dessen Kunst immer noch nicht die verdiente Würdigung erfährt, während LUDWIG BOLGIANO, der so luftige und zarte Himmel zu malen versteht, und namentlich die Jahres-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

zeitenstimmungen trefflich auszudrücken weiß, die Linien dieser Intimisten in das Schaffen der jüngeren Generation hereinzieht (Abb. S. 64). HERMANN URBAN steht im scharfen Gegensatz zu dieser Gruppe, er ist phantastisch und romantisch, und schweift weit aus in die Welt, sein Kolorit, das Ergebnis langjähriger technischer Experimente, hat etwas Geisterhaftes, und die Stimmung seiner Bilder ist bald heiß wie die Sonne über der Sahara, bald eisig kalt wie ein Mondkrater. Ich ziehe trotzdem seine prachtvoll hingesetzten, mit unendlicher Beherrschung der Form behandelten Zeichnungen (Abb. S. 73) manchem seiner Gemälde, bei dem das Experiment noch nicht völlig überwunden ist, vor.

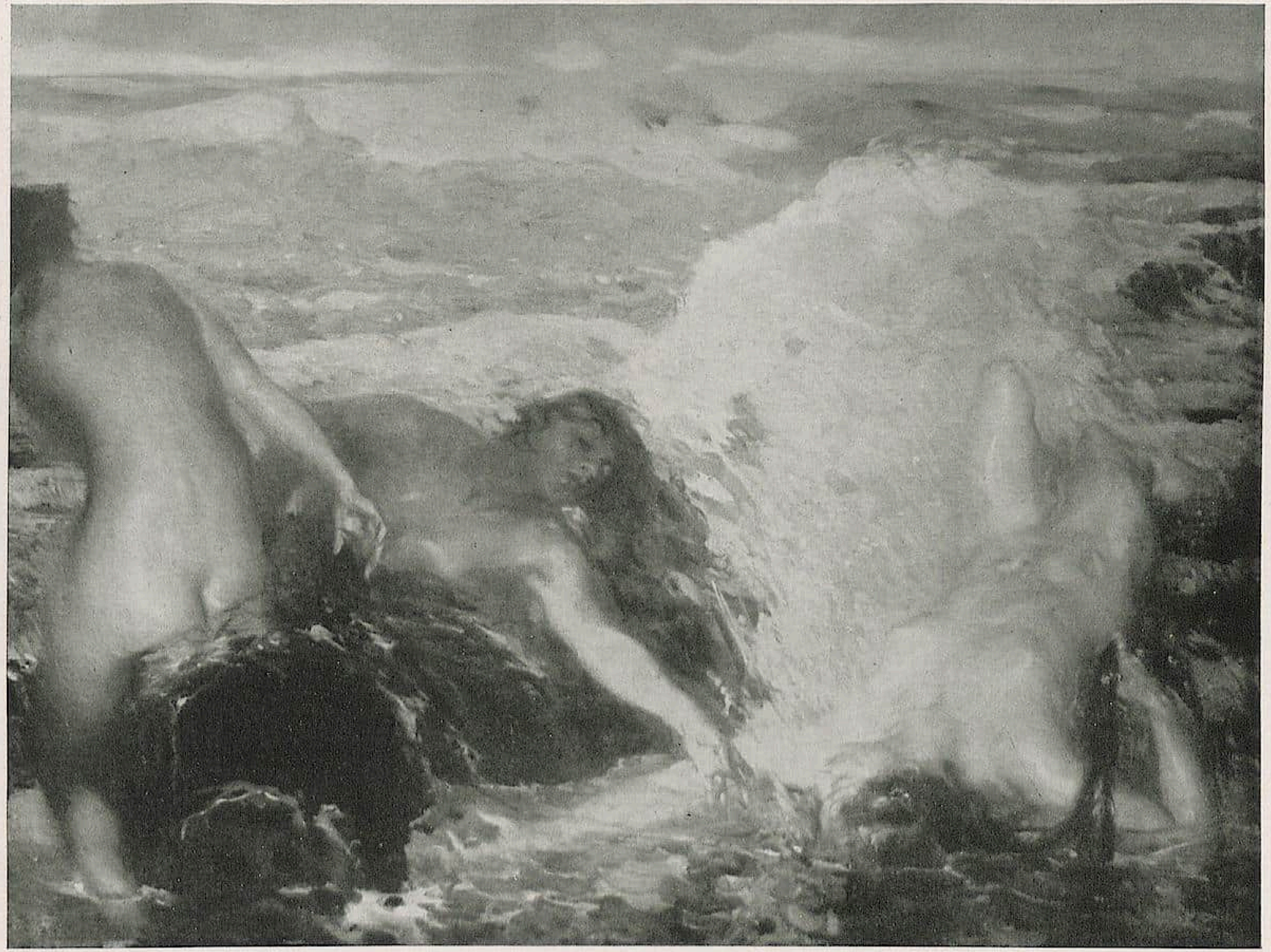
Von den Kollektivausstellungen, zu denen ich nach dieser kurzen Abschweifung zurückkehre, erfreut sich die des Berliners FRIEDRICH STAHL des stärksten äußeren Erfolges. Stahl hat sich tief hineingefühlt und hineingelebt in die abgeklungene Welt der Renaissance. Ein langer Aufenthalt in Florenz brachte ihm die restlose Erkenntnis der Schöpfungen Botticellis, Ghirlandajos, Benozzo Gozzolis. Aber auch Carpaccio und die beiden Gentile blieben ihm nicht stumm, und von den Deutschen mögen Dürer und Cranach besonders nachdrucksvoll zu ihm gesprochen haben, selbst Breughel hört man da und dort heraus. Indessen wurde Stahl über diesem Studium der alten Meister und durch das Aufnehmen ihrer Motive nicht zu einem Kopisten ihrer Weise. Sondern was er von ihnen erschaute und für sich verarbeitete, das ließ er durch seine eigene Persönlichkeit hindurchgehen, er schrieb nichts ab, sondern goß neuen, jungen Wein in alte Schläuche. Das erhellt besonders aus seinen Bildnissen, die herb und schnittig vor den neutralen Hintergrund gesetzt sind, aus den phantastischen Blumenstilleben und der italienischen Landschaft mit der bizarren Silhouette. Freilich werden Stahls andere Bilder, voran seine prächtig komponierte „Fortuna" (Abb. S. 63) immer des stärkeren Erfolges bei der Allgemeinheit sich erfreuen. OTTO MARIA PORSCHE, dem ein ganzes Kabinett eingeräumt wurde, ist in seinem Verhältnis zu den alten Meistern äußerlicher. Er ist nicht durch die Epidermis in das Innere, in das Wesentliche der alten Kunst vorgedrungen und so vermögen seine Bilder, die sich äußerst geschickt



R. VON POSCHINGER — WALD BEI KEMPFENHAUSEN

Münchner Jahresausstellung im Glaspalast — Mit Erlaubnis der Galerie Heinemann, München

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KARL VON MARR — WELLENSPIEL

Münchner Jahresausstellung im Glaspalast — Mit Erlaubnis der Münchner Graph. Gesellschaft Pick & Co., München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HELA PETERS SCHLAFENDE (RADIERUNG)
Münchner Jahresausstellung im Glaspalast

namentlich an die Engländer des 18. Jahrhunderts anlehnen, zwar eine erfreuliche Augenweide zu bieten, aber der Eindruck hält nicht lange vor. HANS LOOSCHEN-Berlin, dem man den schönsten Saal der Ausstellung überließ, ist gleichfalls nicht ganz unbelastet von der Tradition, die bei ihm indes nicht im formalen Anklang in die Erscheinung tritt, sondern in der Differenziertheit der Anschauung, in der Durchgeistigung eines Motives. Stofflich liegen ihm biblische Szenen besonders gut; er verinnerlicht sie außerordentlich und besitzt doch zugleich in seinem kraftvoll-schmetternden Kolorit ein unfehlbares Mittel, sie zu stärkstem, den Beschauer bezwingendem Ausdruck zu bringen (Abb. S. 62). Schließlich ist noch der umfangreichen Kollektion von Aquarellen, Pastellen und Zeichnungen des Königsbergers LUDWIG DETTMANN zu gedenken. Es sind Bilder des Krieges und der heiße Atem der Kämpfe ist in ihnen. Etwas Wildes spritzt in ihnen empor, und doch hat der Gegenstand den Künstler nicht überwältigt und ihm das Artistische nicht zu entwinden vermocht. Vielmehr sind da einige Arbeiten, die nach Ausdruck und Haltung eher in die Richtung weisen, aus der die Kunst des Hans von Marées kam: das Realistisch-Illustrative, das die meisten Kriegsbilder von heute kennzeichnet, ist nicht in ihnen, ohne daß darüber die Stimmung verloren gegangen wäre.

Das kann man leider nicht allen Kriegsbildern, die es auf der Ausstellung zu sehen gibt, nachrühmen, besonders ROUBAUD ist mit

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PETER HALM

Münchner Jahresausstellung im Glaspalast

MOTIV AUS BRÜGGE (RADIERUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

seinem Riesengemälde „Nach der Schlacht“ in dieser Hinsicht gründlich entgleist. Erfreulicherweise treten aber die Kriegsbilder überhaupt nicht in den Vordergrund. Das Interesse der Betrachter wird also nicht vom Gegenständlichen übermäßig in Anspruch genommen und nicht durch unartistische Momente abgelenkt. Man freut sich desto mehr der schönen, klaren Arbeiten, die rein künstlerisch angegriffen sind und vom Zeitgeist verschont blieben. Aus ihrer Fülle greife ich nur ein paar heraus. MARR hat das blendend schöne, dabei doch innig und beseelt gemalte Bildnis einer Tänzerin da, aber auch in den übrigen Gemälden, die er zeigt, ist er ein Maler von Geschmack und Eigenart (Abb. S. 67). HUGO BÖTTINGER-Prag führt sich mit einem schmissig behandelten „Bacchanal“ und mit einem Strandbild „Im Winde“ (Abb. S. 60) als vielversprechender Kolorist ein. PAUL PLONTKE-Berlin weist in der religiösen Monumentalmalerei nach Form und Farbe neue Möglichkeiten. Seine „Kreuzigung“ ist kompositionell und im Tempo des Vortrags völlig aller Schablone fern. CARL ALBRECHT-Königsberg nimmt mit dem kleinen Bildchen „Aus dem Fenster“ ein Menzelsches Motiv in reizvoller Weise wieder auf. HELA PETERS macht als Malerin und als Graphikerin Fortschritte (Abb. S. 68). THORS liebenswürdige Bildchen hübscher kleiner Bauernmädel haben noch nichts an ihrer Frische eingebüßt, und so könnte wohl noch manche bedeutende und reizvolle Arbeit, besonders auch bei den Gruppen „Bayern“, „Bund“ und „Luitpold-Gruppe“, sowie bei dem „Verein für Original-Radierung, München“ hervorgehoben werden, doch genüge hier die Feststellung, daß, dank all dieser Kräfte und dieses fröhlichen Lebens, der Münchner Glaspalast in dieser Zeit, da man schon bereit war, ihn als künstlerisches Unternehmen verloren zu geben, einer Art Nachblüte entgegengeführt zu werden scheint.

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Das *Kgl. Kupferstichkabinett* stellte in der modernen Abteilung das graphische Werk von KÄTHE KOLLWITZ fast in seiner Gesamtheit aus. Diese schöne Tat stand dieser Sammlung wohl an, ist sie es doch, deren früherer Leiter, Lehrs, mit unermüdlichem Eifer an der Vollständigkeit der Werke von Käthe Kollwitz arbeitete und als erster deren

KARL HAGEMEISTER — REH IN SCHNEELANDSCHAFT
Münchner Glaspalastausstellung — Mit Erlaubnis der Galerie Heinemann, München

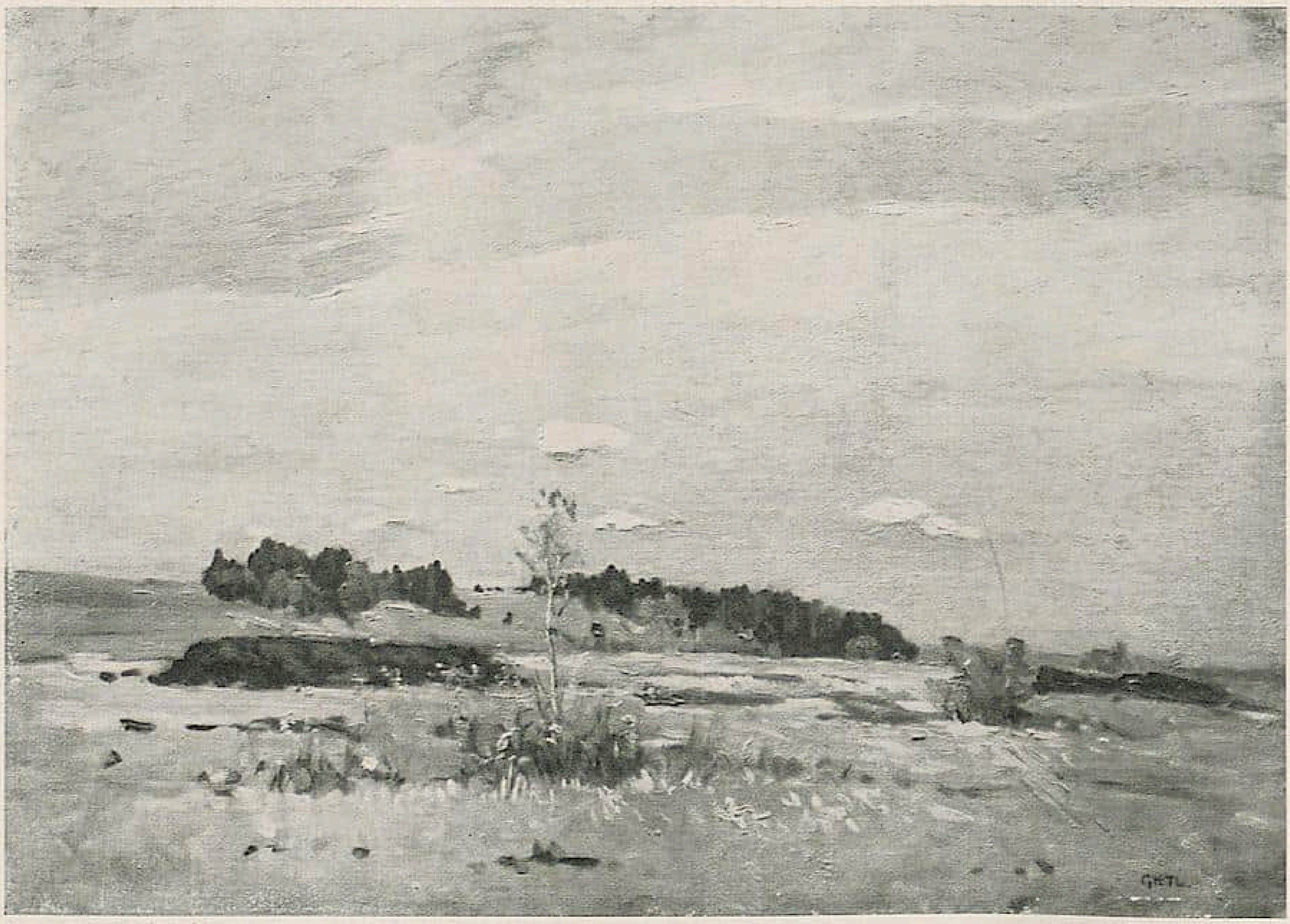
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL HAGEMEISTER — WALDWEG AM SCHWIELOWSEE

Münchner Glaspalastausstellung — Mit Erlaubnis der Galerie Heinemann, München

Verzeichnis veröffentlichte, was wieder seinem Assistenten Sievers ermöglichte, eine ausführliche Zusammenstellung mit genauen Angaben über alle Zustände herauszugeben. Diese Ausstellung wirkt eigentümlich stark; in unserer Zeit, da alle Vierteljahr Scharen von Namen auftreten — und verschwinden — wird der Name der Künstlerin mit Ehrfurcht ausgesprochen, aber eigentlich selten genannt. Und nun auf einmal der Eindruck von etwas nicht nur ungemein Kraftvollem und Tiefgründigem, sondern vor allem vom Vertrauten, das uns längst in Blut übergegangen ist und — uns selbst unbewußt — als teurer Schatz bewahrt wird. Wir kennen ja all diese Blätter, oder so gut wie alle und trotzdem vertiefen wir uns mit liebevoller Neugierde in alle Feinheiten, deren eigentlicher Wert uns jetzt erst richtig aufzugehen scheint. Das, worum die jüngste Generation seit einem oder zwei Jahrzehnten mühsam ringt, hier wird es mit einer Selbstverständlichkeit geboten, die erzieherisch wirken könnte, wenn es einem weiteren Kreis zugänglich gemacht worden wäre. Hier sieht man bestätigt, was man immer instinktiv fühlt, daß der Ausgangspunkt jeder echten Kunst der Mensch, das Menschliche im Künstler ist, und jegliche Virtuosität ihre Daseinsberechtigung aus der ethischen Ergriffenheit schöpft, mit der das Werk geschaffen wird. Die Zeiten des Naturalismus, der Hauptmannschen „Weber" liegen so fern hinter uns, daß wir uns ihrer kaum entsinnen können, aber die echten Werke, die damals entstanden, wirken ebenso stark, wie sie um die Jahrhundertwende gewirkt hatten. Es ist Ausdruckskunst im edelsten Sinne, ein gänzlich unprätentiöser Expressionismus, wenn man so will, der aus diesen Blättern spricht. Wenn Käthe Kollwitz in dem Blatt der Folge „Bauernkrieg", das „Pflüger" benannt ist, die Menschen in äußerster Anspannung aller Kräfte fast horizontal über die harte Erde den Pflug ziehen läßt, oder mit derselben erschreckenden Horizontalität ein Bild aufbaut, in dem ein Arbeiterpaar ein „Ueberfahrenes Kind" über die Straße wegträgt, so liegt die Monumentalität der Erscheinung nicht in einem von außenher hineingetragenen Formwillen, sondern in der Begebenheit allein, deren furchtbare Tragik von selbst gebieterisch diese Annäherung an geometrische Formen verlangt. Dasselbe Prinzip waltet in den drohenden Vertikalen der hocherhobenen Hände der „Carmagnole" oder in den zwingenden Schrägen des „Aufruhrs". Die vielen Parallelen der Sensen und Kolben, der Arme und Beine wirkt nur deswegen nicht ermüdend, weil keine Doktrin sie ausgeklügelt hat, sondern einzig und allein die leidenschaftliche Empfindung, welche freilich im echt weiblichen Mitgefühl für alle Enterbten und Entrechteten des

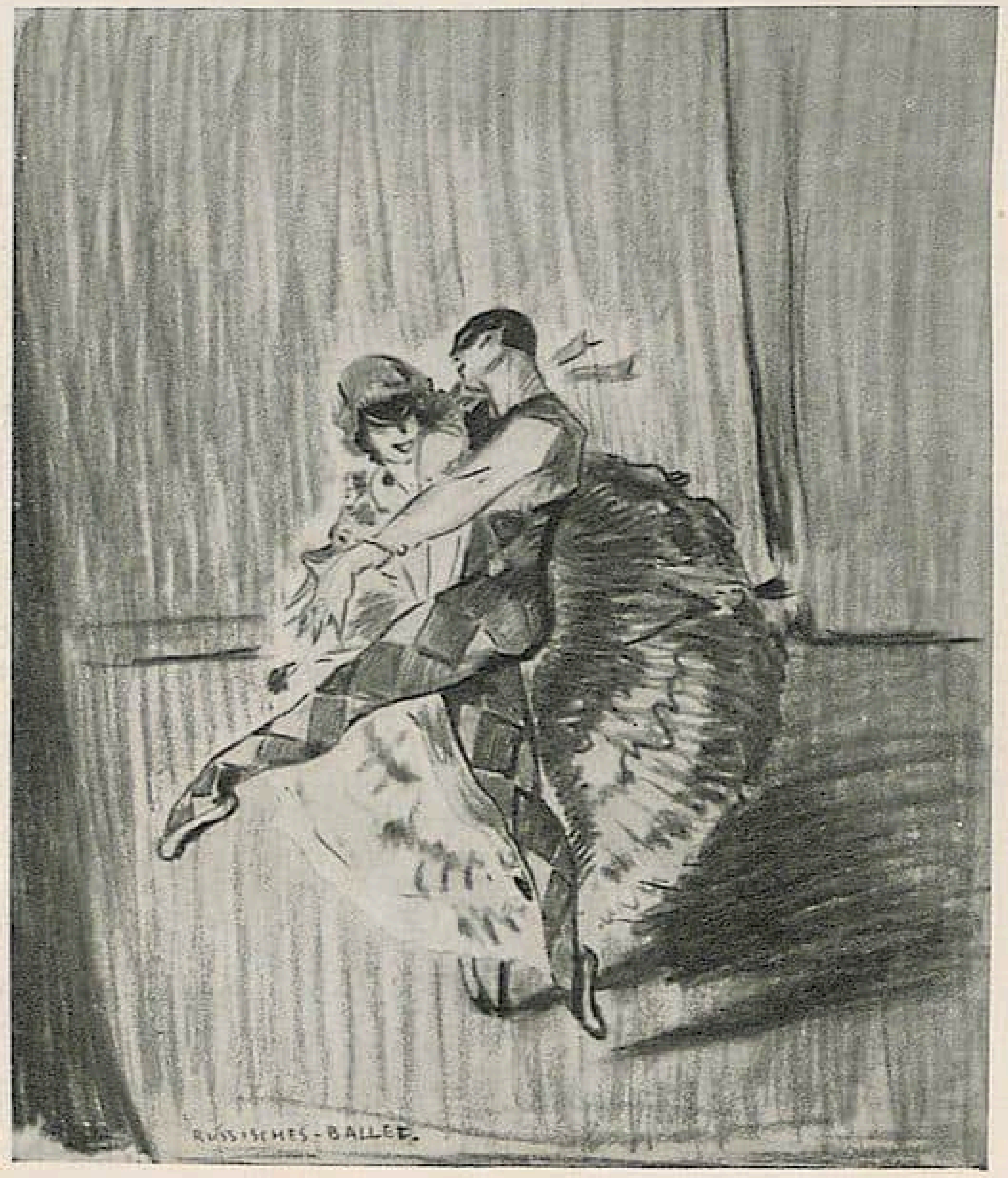
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOSUA VON GIETL

Münchner Jahresausstellung im Glaspalast

OBERBAYERISCHES MOOS



Münchner Jahresausstellung im Glaspalast

WERA V. BARTELS-HEIMBURG
BALLETT
(FARBSTIFT)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AUS DEM ZYKLUS
▫ „TOTENTANZ“ ▫

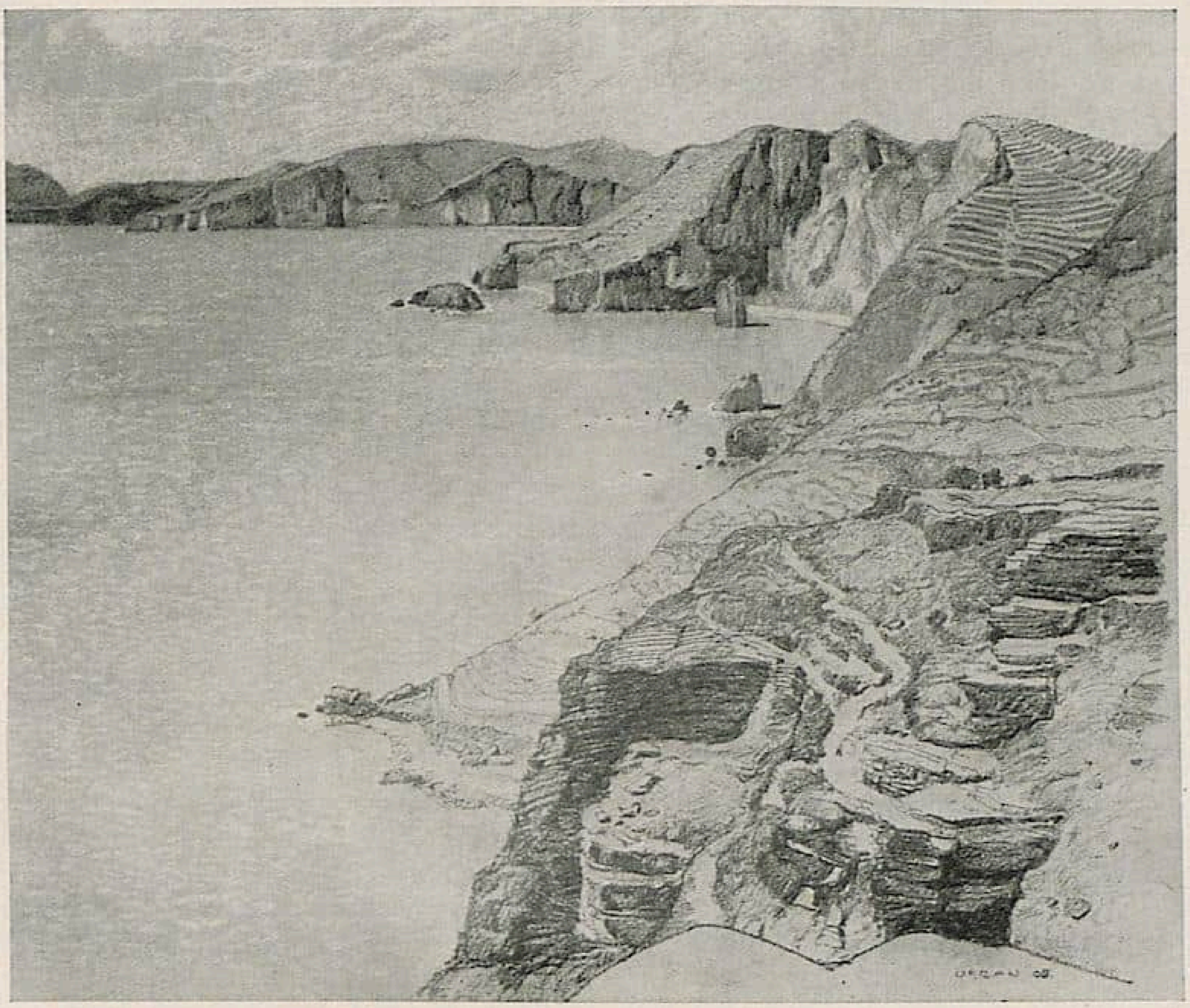
JOSEF VON DIVÉKY
▫ DAS SCHIFF ▫

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Schicksals wurzelt. Die Frische aber, die auch den frühen Blättern, wie etwa dem „Weberaufstand", innewohnt, hat ihre Ursache in der durchaus malerischen Auffassung der Szenen; sie sind nicht flammende Proteste gegen die bestehende Ordnung, die irgendwie in Bildern dargestellt werden, sondern erschaute — im Geiste erschaute — Begebenheiten mit dem ganzen Reichtum spielender Lichter und Schatten. Ihren Studienköpfen, etwa der „Alten Frau", oder den vielen Selbstbildnissen aus allen Epochen merkt man an, daß die Künstlerin gerade die sonderbare Beleuchtung von der Seite oder von hintenher reizte, jenes Spiel des Lichtes, das ganz unvermutete Höhlungen und Wölbungen dem Auge entdeckt und geheimnisvolle Furchen wie eine sonderbare Schrift ins Gesicht gräbt. Nur mit dieser Empfindsamkeit für malerische Werte konnte Käthe Kollwitz sich an Themate heranwagen, die sonst der „Literatur" unrettbar anheimgefallen schienen, wie etwa das „Junge Paar" oder „Gretchen", wo die Darstellung vollkommen den ergreifend tragischen Inhalt deckt. Und doch fiel der Künstlerin die Frucht nicht leicht in den Schoß: an den vielen Zuständen der Radierplatten sieht man, wie behutsam und sorgfältig sie die Wirkungen abwog und meistens von hellen Gesamterscheinungen zu stark kontrastierten folgerichtig fortschritt, um die Wirkung zuzuspitzen und sie eindringlicher zu gestalten. Sie verwirft oft Platten, die schon einen hohen Grad von Meisterschaft erreicht hatten, um eine knappere Fassung — so beim „Germinal" — zu erreichen. Der Typus, den sie bevorzugt, namentlich der Frauentypus, ist kein schöner, aber es ist schwer eine Gestalt zu finden, in der die Tragik der arbeitenden Frau und Mutter menschlicher erfaßt worden wäre, als bei dieser großen Künstlerin. Man begreift, daß der Ausdruck „Modernität" auf sie keine Anwendung finden kann, weil in ihr das zeitlos Ewige seinen Ausdruck bekommt.

Bei *Keller & Reiner* wurde die Kolossalstatue Beethovens von PETER BREUER ausgestellt, die — nach dem Vorbild Lederers — die Gestalt tektonisch oder vielmehr architektonisch aus einem massiven Thronaufbau herauswachsen läßt. Gegen solche Anlehnung an ein gut gelöstes Kunstwerk wäre nichts einzuwenden, wenn auch diese Lösung aus dem Geiste der dargestellten Persönlichkeit, aus ihrem Genie heraus abgeleitet wäre. Hier ist aber das Königlich Machtvolle allzusehr betont, als daß die Dämonie und die Leidenschaftlichkeit genügend zu Worte kämen und so bleibt ein Rest von Verwunderung übrig, obgleich das Werk eigentlich harmonisch und stark durchempfunden ist. Die weitgehende Stilisierung, die sich auch auf Gewand und Haare erstreckt, ist namentlich bei den letzteren nicht ganz einwandfrei; die glatte Oberfläche des Steines läßt das Gefühl des unbehauenen Steinblocks, der doch wohl hier Voraussetzung ist, schwer aufkommen. Zum Ueberfluß stellt sich ein Vergleich mit dem Klingerschen Meisterwerk ein, herausgefordert durch die Pressenotiz, daß der Künstler zwölf Jahre daran gearbeitet haben soll, und dies kann unmöglich zugunsten dieser Arbeit ausfallen.

J. BETH



HERMANN URBAN — PONZA-INSEL (ZEICHNUNG)

Münchner Jahresausstellung im Glaspalast

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF VON DIVÉKY

Von Arthur Roessler

Jenen, die, aus Neigung oder Beruf, darauf achten, ob ein neuer Künstler bemerkbar wird, war Divéky gleich bei seinem ersten öffentlichen Auftreten als Zeichner kleiner unzerreißbarer Bilderbücher, die im Verlag der „Wiener Werkstätte" erschienen, angenehm aufgefallen. Das kunstliebende Publikum Deutschlands hatte jedoch seither nur wenig Gelegenheit gehabt, Divékys Werk in seinem bisherigen Umfang genügend kennen zu lernen und sich darüber eine begründete Meinung zu bilden, weil der Künstler von den Gebieten, auf denen man ihn treffen zu können wähnte, eben so oft verschwand, wie er unerwartet auf andern auftauchte. Er hat Plakate gezeichnet, figurale Glasfenster-Entwürfe geschaffen, Schriften, Zierleisten und Schlußstücke für Gießereien entworfen und Stoffmuster für Webereien, für Witzblätter gearbeitet, eine Anzahl Exlibris hervorgebracht, und was derlei graphische Kleinarbeit mehr noch ist. Jahrelang hielt man ihn deshalb für einen überaus geschickten Kunstgewerbler, der, wohl wie die meisten seiner Schulgenossen, nach einigen Versuchen und unentschiedenem Umhertasten, als für die Dekoration besonders begabtes Talent, den Anschluß an die Nahrung verheißende Krippe der Handwerkskunst suchen und finden würde, und man fand diese Annahme scheinbar bestätigt durch das Verhalten unternehmender Verleger und Leiter graphischer Anstalten, die man bemüht sah, ohne zu zögern sich Divéky vertraglich zu verpflichten, wenn ihnen die Möglichkeit dazu geboten war. Aber dieser Glaube war irrig. Divéky ließ sich zwar vom Klang des gemünzten Goldes ein paarmal verlocken, seine Kraft zu verkaufen, blieb jedoch nie lang in der Fron, denn es trieb ihn immer wieder dazu, den Dienst aufzukündigen, sich unbelastet, frank und gelüstig zu fühlen, neuen Abenteuern zu begegnen.

Die Abenteuer blieben, nebenbei bemerkt, nicht aus, vielmehr ward Divéky oft genug durch seinen Hang zum romantischen Schweifen, zur Ungebundenheit, in tatsächliche Abenteuer verstrickt, bis ihm, der mittlerweile glücklicher Gatte und Vater geworden war, die Abenteuerlust verging. Sie wandelte sich für ihn zum Thema, das er in zwölf köstlich gezeichneten Monatsbildern eines Almanaches mit guter Laune und eben solchem Gelingen selbstironisierend travestierte.

Josef von Divéky ist 1887 zu Farmos in Ungarn geboren, als einziger Sohn eines Kabinettskanzlei-Beamten des Kaisers Franz Josef. Seine Eltern sind Ungarn, gleichwohl fließt in seinen Adern von den väterlichen Vorfahren her auch deutsches Blut, das im Verein mit der deutschen Schule und Erziehung, die er in Wien genoß, bestimmend auf sein Wesen wirkte.

Künstler wurde Divéky, nicht weil sein Vater oder ein aus Liebhaberei auf die Entdeckung von Talenten ausgehender Onkel oder Freund der Familie es gewünscht, auch nicht weil er selbst es gewollt, sondern weil ihn die Natur dazu erkoren hatte. Auf durchaus einfache Weise wurde er demnach Künstler, auf die allereinfachste, die man sich denken kann, gleichsam von selbst, wie die Frucht wächst und wird. Zu zeichnen begonnen hatte Divéky bereits in früher Kindheit, und die Zeichnerei ist ihm die liebste Beschäftigung geblieben, der er sich heute noch, so oft er kann, mit nie erlahmender Liebe und Ausdauer hingibt. Dabei war stets die Linie das von ihm bevorzugte künstlerische Ausdrucksmittel.

Aus Laune war Divéky zeitweilig hinter verschiedene Masken geschlüpft, unter denen er seine üppig erfinderische Phantasie und seiner ungemeinen Fähigkeit der drastischen Gestaltung ungehemmte Tummelfreiheit gewährte. An der Wiener Kunstgewerbeschule (wo sein Lehrer Prof. Bertold Loeffler war, der seinerseits an der gleichen Anstalt Prof. Kolo Moser zum Lehrer hatte) begab es sich, daß er sozusagen mit der Hand seines Lehrers zeichnete, zu dessen ein wenig peinlicher, der Mitschüler ein wenig belustigter und seiner eigenen Verwunderung.

Mit einer reichen Begabung begnadet, hat Divéky niemals ängstlich darauf bedacht sein müssen, wie er es anzustellen habe, um seine Eigenart zu bewahren, sie in seiner Arbeit deutlich zum Ausdruck zu bringen, denn ihre Stärke brach sich von selber durch. Fast keinmal mit einer beendeten Arbeit zufrieden, hat sich Divéky doch nie mit der umständlichen Umformung oder der tüftelnden Ausbosselung aufhalten können, weil sich in ihm die Einfälle in Massen drängen und nach zeichnerischer Gestaltung heftig verlangen. Die Menge

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Aus dem Zyklus
„Totentanz“

JOSEF VON DIVÉKY
FINALE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

seiner Arbeiten ist daher groß und verschiedenartig, und dabei durchwegs gleichmäßig gut, was in Anbetracht der Unterschiedlichkeit der Techniken, die der Künstler zur Anwendung brachte, und der Zwecke, denen gerecht zu werden ihm aufgetragen war, ebenso bemerkenswert wie anerkennungswürdig ist. Divéky hat sich, wie schon angedeutet, nahezu auf allen Gebieten der graphischen Künste betätigt, hauptsächlich aber auf vieren rühmlich hervorgetan: in der Illustration, der Original-Steinzeichnung, dem Holz- respektive Linoleumschnitt und der Radierung.

Was Divéky als Illustrator gezeichnet hat, die Monatsbilder für einige Kalender, die Bilder zu den Erzählungen „Klein Zaches" von E. T. A. Hoffmann, „Gockel, Hinkel und Gackeleia" von C. Brentano, den Lügengeschichten des Freiherrn von Münchhausen, dem Tanzpoem „Faust" von Heine usw., darf, da zuletzt die „Bugra" in Leipzig einen Ueberblick vermittelte, als bekannt vorausgesetzt werden. Seine Leistung auf diesem Gebiet entspricht völlig der Forderung, die Clément-Janin an die Kunst des Illustrators stellt: sie ist die „Erklärung eines Textes. Diese Erklärung muß aber, um gut zu sein, eine ganz unerwartete, dabei doch vom Text abhängige sein. Sie muß dem, der nur den Text kennt, eine Ueberraschung bereiten, indem sie den ‚malerischen Sinn' des Textes enthüllt, den der Leser aus eigenem nicht gefunden hätte, wenigstens nicht in derselben Art."

Nun mochte für Divéky in der Illustration, so genußreich sie ihm selbst auch war, doch ein Stachel gesteckt sein, denn auf die Dauer fühlte er sich vom zeichnerischen Paraphrasieren dichterisch bereits streng in Form gebrachter Stoffe nicht befriedigt. Kein Beobachter im gewöhnlichen Sinn, keiner, der nach außen beobachtet, um beflissen mit mehr oder minder viel technischer Fertigkeit, das Sichtbare zeichnerisch festzuhalten, also kein Impressionist des Stiftes, auch kein über ein lediglich geschmeidiges Anpassungsvermögen verfügender Nachempfinder von Geschmack, sondern ein fantasiereicher Mensch, und zugetan der inneren Natur der Empfindungen, der treibenden Kräfte des Geschehens, die sich im Sichtbaren sowohl wie im innerlich Geschauten kundtun, mußte er sich zum Gestalten all jener Figuren verlangend hingezogen fühlen, von denen er sich „einwendig angefüllt" wußte. Wenn er nicht Gefahr laufen wollte, unter dem bis zum Bersten gesteigerten Hochdruck in seinem Gemüt und Geist menschlich und künstlerisch empfindlichen Schaden zu leiden, mußte er nach Entspannung trachten. Er hatte das erkannt, aber nicht zugleich auch das befreiende Mittel dazu gefunden. Dieses wurde ihm von einem älteren Freunde geraten, der zwar selbst kein bildender Künstler, doch forschend und genießend mit Kunst beschäftigt ist; — es war die Original-Radierung. Mit der ihm eigenen Heftigkeit nahm Divéky die Anregung auf, und wandte sich sogleich — es geschah dies während seines Aufenthaltes in Brüssel, wohin er von Zürich berufen worden war, um an der Errichtung einer modernen Kunstschule mit tätig zu sein — mit aller Lust und ganzer Kraft der Radierung zu. In rascher Folge entstanden der Zyklus „Totentänze" und zwischendrein auch noch die einfach „Tänze" benannten, großen Blätter. Kein Radiertechniker hatte Divéky beigebracht, wie er die Platten zu behandeln habe; er fand sich, zu allem Technischen der graphischen Künste hervorragend geschickt, mit rascher Leichtigkeit darin zurecht. Die von den zünftigen Radierern eifersüchtig gehüteten Kniffe und Kunstgriffe, all die handwerklichen Geheimnisse, erschlossen sich ihm gleichsam unter der Hand. Er lernte die kalte Nadel führen, die Retroussage gebrauchen, den Lappen und Wischer anwenden, den dünnen oder dicken Auftrag der mageren oder fetten Farbe, sowie die Wirkungen der Säure berechnen, und was derlei Handwerksmäßiges mehr noch ist.

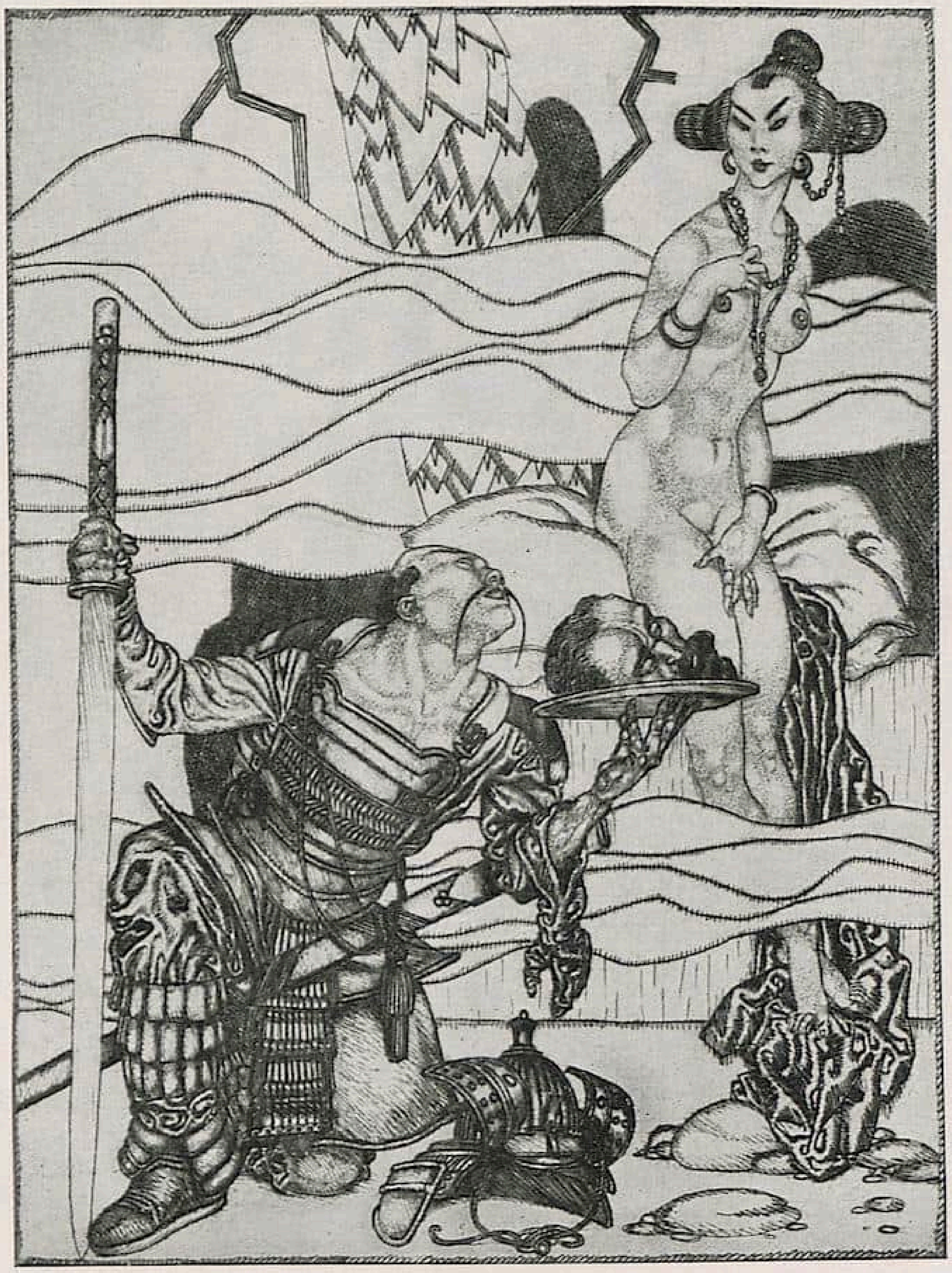
Hier mag es passend am Platze sein, von der verblüffenden Geschicklichkeit Divékys, die ihn trotzdem schon seit langer Zeit nicht mehr zum bloß virtuosenhaft Spielerischen verleitet, ein charakteristisches Beispiel anzuführen: Als es sich darum handelte, für ein von einer kleinen Schar belgischer Künstler unter der Führung de Praetere's geplantes Marionettentheater Figuren herzustellen, zeichnete Divéky nicht nur die Dekorationen der kleinen Bühne, sondern auch die Entwürfe zu den Puppen und deren reichhaltiger Kostümgarderobe. Damit nicht genug, machte er sich, ungeduldig geworden über die Begriffsstutzigkeit und Saumseligkeit des zur Mitarbeit herangezogenen Holzbildhauers, ohne jede vorherige Schulung und Uebung kurz entschlossen daran, die ausdrucksvollen Köpfe und Hände der Marionetten selber zu schnitzen. Sein Wagestück gelang vorzüglich, und die mit einer von Divéky selbstverfertigten Mechanik versehenen Puppen bewegten sich so gelenkig und sahen so entzückend aus, daß sowohl die Puppenspieler wie die Zuschauer ihre Freude daran hatten.

Diese Leichtigkeit der Aneignung des Handwerklichen jeder Art, hat Divéky niemals mißbraucht, um es sich „leicht" zu machen; sein

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

fester Wille ist vielmehr auf durchaus ernste Kunstarbeit gerichtet. Das wird schon aus dem Gegenständlichen seiner aus Eigenem geschaffenen Arbeiten erkennbar. In den Blättern „Tänze“ wirken vereinzelt im Beiwerk, das nicht unbedingt nötig, mitunter nur eine unorganische, bloß dekorative Zutat ist, noch Einflüsse nach, die der Künstler in der Schule empfangen hat. Die Kontrolle, die er in letzter Zeit an sich und seinen Arbeiten unnachsichtlich übt, und die immer ernster gestimmt und strenger wird, trägt bereits dazu bei, seine Arbeit zu reinigen. Das angelernte „dekorative“ Sehen macht nunmehr einem rein bildmäßigen Sehen immer mehr Platz. In der einstweilen letzten Radierung, dem „Charon“ betitelten Blatt, gelangt die Klärung schon wirkungsvoll zur Geltung.

Da bei all ihrer hochwertigen Kunstmäßigkeit, die auf den Seiten dieses Heftes wiedergegebenen Arbeiten Divékys doch auch dem Verständnis des kunstliebenden Laien ohne Erläuterung zugänglich sind, unterließ ich ihre Beschreibung und Analysierung. Mehr als ein Hinweis wollen die Begleitworte zu den Abbildungen nicht sein. Bei der Jugend des Künstlers kann trotz der Frühreife seiner Leistung, ein kritisch wertendes Urteil nicht ausgesprochen werden; daraus gezogene Folgerungen für die Zukunft, kämen den wenig zu-



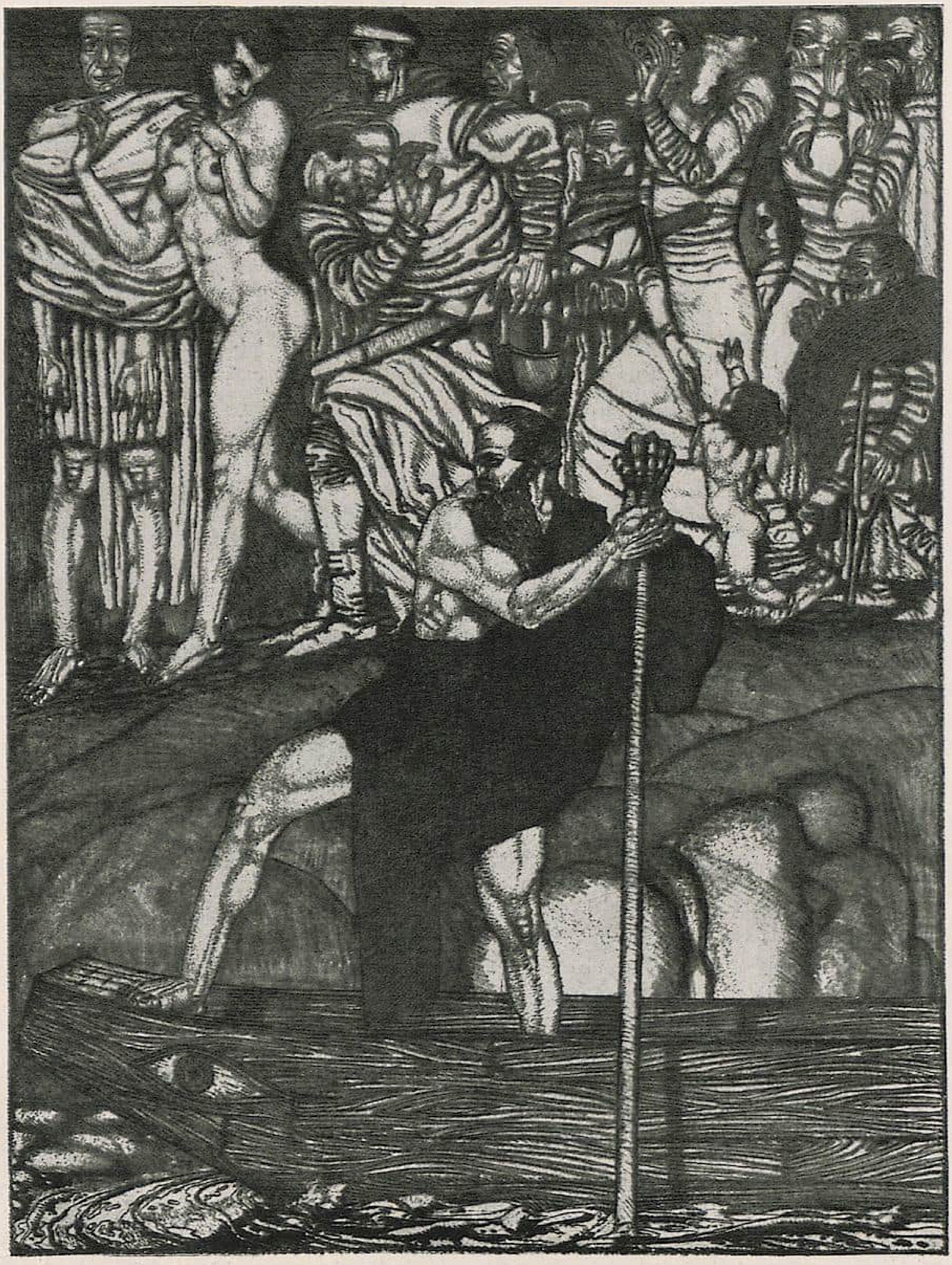
JOSEF VON DIVÉKY TURANDOT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Aus dem Zyklus
„Totentanz“

JOSEF VON DIVÉKY
DIE BRÜCKE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOSEF VON DIVÉKY CHARON

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

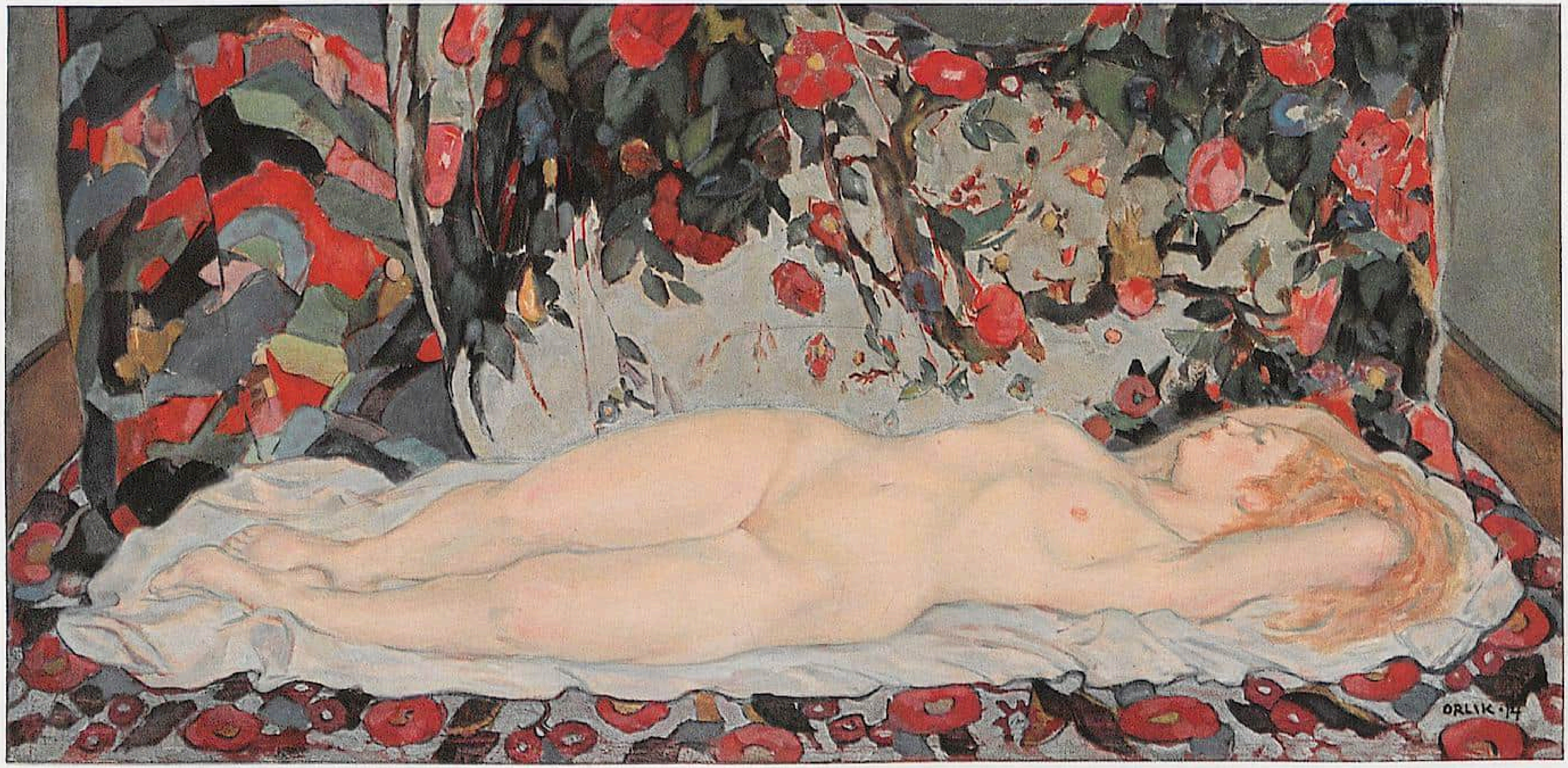
verlässigen Voraussagungen schwindelhafter Oraklerinnen gleich. Josef von Divéky steht gegenwärtig, im wahrsten Sinne des Wortes, als Kämpfer im Krieg. Er hat sich aus der Leipziger „Bugra" die goldene Kunstmedaille und aus den russischen Schützengräben die silberne Tapferkeitsmedaille geholt. Welche „Beute" er als Künstler aus dem Krieg heimbringen wird, läßt sich nicht sagen, kaum vermuten; denn bisher hat er immer ganz anders auf Erlebnisse reagiert, als man erwartete. Gedulden wir uns also. Er wird nach seinen trefflichen Gesellenstücken uns auch noch seine Meisterstücke darreichen.

OTTO GREINER

† 24. September 1916

In der Vollkraft seiner Jahre und mitten aus dem besten männlich-reifen Schaffen heraus ist OTTO GREINER am 24. September eine Beute des Todes geworden. Ein reiches und wertvolles Leben ist damit vor der Zeit zu Ende gegangen. In Dresden am 16. Dezember 1869 geboren, trat Greiner im Jahre 1884 als Lithographenlehrling in das Institut von Julius Klinkhardt in Leipzig ein, doch war schon in frühester Jugend sein Wunsch, Künstler zu werden. Es gelang ihm auch, im Jahr 1888 an die Münchner Akademie zu kommen, wo er kurze Zeit und ohne sonderlichen Gewinn Schüler Alexander Liezenmayers war. In jener Zeit lernte Greiner die Arbeiten Max Klingers kennen, die für sein ganzes späteres Schaffen entscheidend werden sollten. Bald darauf übersiedelte er nach Rom, das er, nach kürzeren vorübergehenden Aufenthalten in Deutschland, schließlich zu seinem dauernden Wohnsitz erwählte und das seiner Kunst unendlich viel gegeben hat. Greiner begann, anknüpfend an die handwerkliche Tätigkeit seiner Jugend, und unter dem Eindruck der graphischen Werke Max Klingers, als Lithograph, zog indessen auch die Radierung in den Kreis seines Schaffens und erreichte auf beiden Gebieten, sowohl in der Technik als im rein Artistischen, eine Meisterschaft, die ihn bald den Besten seines Faches ebenbürtig machte. Sein Zyklus „Vom Weibe", sein „Ganymed", seine „Hexenschule", seine „Gäa" sind Meisterwerke ihrer Art, hinter denen übrigens auch die zahlreichen Zeichnungen Greiners, besonders die meisterhaft hingeschriebenen Aktzeichnungen, nicht zurückstehen. Als Maler hat Greiner mit dem in dreijähriger unverdrossener Arbeit in Rom entstandenen, heute im Leipziger Museum befindlichen Monumentalbild „Odysseus und die Sirenen" seinen ersten großen Sieg errungen: es ist ein in Auffassung, Stimmung, Komposition und Farbgebung von allem Herkommen weit abweichendes Werk, eine Schöpfung, der das Mal der Genialität unverkennbar aufgeprägt ist. Eine Reihe von Bildnissen und figürlichen Pastellen hat Greiner in Rom gemalt, doch ist er in seiner künstlerischen Produktion, auch in den graphischen Arbeiten, mit denen es sich andere so leicht machen, nie sehr fruchtbar gewesen. Er konnte nicht rasch arbeiten und haßte, was viele seiner Berufsgenossen lieben: auch unfertige, innerlich nicht völlig ausgereifte Werke aus der Hand zu geben — was mit seinem Wissen und Willen aus seiner Werkstätte hinausging, das war geistig und technisch in jedem Sinn vollendet. Mit Kriegsausbruch verließ Greiner Rom und sein Atelierhaus hinter dem Kolosseum; er ließ dort ein großes Gemälde „Der Triumph der Venus" unvollendet zurück. In München, wo er sich zu vorübergehendem Aufenthalte, so gut es gehen wollte, einrichtete, arbeitete er an zwei Monumentalgemälden für das neuerbaute Haus der „Deutschen Bücherei" in Leipzig; auch diese Arbeiten blieben unvollendet. W

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EMIL ORLIK

RUHENDE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EMIL ORLIK SELBSTBILDNIS (RADIERUNG)

EMIL ORLIK

Von Hans Wolff

Vielseitigkeit wird einem Künstler oft zum Vorwurf gemacht. Mit Recht und Unrecht. Ein Künstler, der seine einseitig ausgeprägte Begabung durch ein Vielerlei von Betätigung zersplittert und entkräftet, dürfte mit Recht zu warnen sein. Anders dagegen ein künstlerisches Temperament, das von Natur aus auf Beweglichkeit gestellt ist, das eine gewisse Fülle von Anschauungen und Ausdrucksmitteln besitzt, die sich mühelos und unwillkürlich zur Darstellung drängen. Emil Orlik scheint mir im Besitz solcher Fähigkeiten zu sein. Jedenfalls hat man bei seiner mannigfaltigen Tätigkeit auf künstlerischen und kunstgewerblichen Gebieten nicht das Gefühl, daß der Künstler sich quäle, daß ihm dies oder jenes doch nicht liege, vielmehr wohnt allen seinen Werken das notwendige Maß von Flüssigkeit und Selbstverständlichkeit inne, um zu überzeugen. Man würde sich durchaus nicht wundern, wenn bei nächster Gelegenheit einmal Orlik auch als Baukünstler aufträte. Der Auftraggeber würde sicherlich auch nicht schlecht dabei fahren, denn was auch alles aus Orliks Händen kommt, ein brauchbares, ernsthaftes Stück Arbeit ist es immer.

Seinen Ruf hat sich Orlik als Graphiker geschaffen. Als Künstler und Techniker hat er an dem allgemeinen Aufblühen der Schwarzweißkünste um die Wende unseres Jahrhunderts bedeutenden Anteil. Seine Bildnisradierungen haben einen großen Kreis von Bewunderern gefunden, und seine Farbenholzschnitte haben diesen ganzen technischen Zweig ungemein belebt und gefördert. Neben der Graphik steht als wichtigstes Arbeitsfeld die Malerei. Seit vielen Jahren gehört Orlik zu den ständigen Ausstellern der Berliner Secession, und auch an anderen Orten Deutschlands werden seine Wand- und Tafelbilder gezeigt. Die Graphik entgleitet spielend seiner

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EMIL ORLIK — STRASSENBILD AUS SHANGHAI (1912)

KM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EMIL ORLIK SCHLOSS IN BÖHMEN (1908)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Hand, sie fließt unbekümmert um Widerstände aus seiner reichen Empfindung. In der Malerei aber ist es anders, da gibt es Probleme für ihn, Vorbilder, die ihn anregen und begeistern. Man kann fast sagen, daß Orlik als Maler moderner ist denn als Graphiker.

Orlik hat seinen Gott in Cézanne gefunden. Den Gedanken und Gestaltungen dieses Meisters geht er mit gläubigem Ernst und Eifer nach, ohne sich selbst zu verlieren, was zu seinem Lobe und zu seinem Glücke gesagt werden muß. Andererseits ist es auch nicht bloß ein Mäntelchen, das er seinen Geisteskindern als modernes Kleid umhängt, kein Nachahmen von Aeußerlichkeiten und Absonderheiten, sondern ein fester Wille, die Grundideen dieser neuen Darstellungsformen sich zu eigen zu machen und im Besitze dieser Erkenntnisse eine Kunst aus Eigenem zu schaffen. Das erworbene technische Können wirft er nicht über Bord, um wieder zu werden wie die Kinder, sondern er erstrebt einen Ausgleich, ein Zusammenschmelzen von Vorhandenem und Werdendem. Darum wirken Orliks Bilder durchaus nicht so brutal als sie vielleicht erdacht sind. Sie sind glückliche Vermittler einer neuen Anschauung, die die Fähigkeit besitzen, Widerstrebende zu überzeugen und zu bekehren.

Von Orliks Graphik her ist es ja bekannt, daß die Heimat allein seinem Temperamente nicht genügt, daß der Künstler, wenn es gilt Anregungen zu suchen, am liebsten nach Japan, China und dem Orient geht. Aus diesen uns fremden Kulturen weiß der Künstler das Wertvolle und Allgemeingültige herauszuziehen und es in seiner Art neu zu schaffen. Ein Bild von prächtigster Wirkung in Farbe und Form ist das 1912 entstandene Straßenbild aus Shanghai (Abb. S. 82). Wir spüren den eigenen Pulsschlag chinesischen Lebens, wir empfinden die ganz anderen Lebensbedingungen, die diese Menschen, Trachten, Häuser uns so unähnlich machen. Und doch ist das Bild als solches uns nicht fremd, sondern eine Aeußerung unserer Zeit und unserer Kunst. Von besonderer Schönheit ist die farbige Stimmung des Bildes. In die graugrüne Hauswand, die durch reiche Valeurs ungemein lebendig dargestellt ist, schlägt die Türe ein sattes, dunkelrotes Loch. Die großen Schriftzeichen und die sehr geschickt angeordneten Figuren machen das Bild räumlich und formal interessant. Die „Chinesenmutter mit ihrem Kinde“ (Abb. S. 88) besitzt trotz ihrer strengen Durchführung eine versöhnende Anmut und stille Innerlichkeit. Die Darstellung selbst sucht in starken Kontrasten, in der Bestimmtheit der Linienführuug den wesentlichen Inhalt des Motives zu erschöpfen.

Die Einfachheit und Stärke seiner Ausdrucksmittel offenbart sich vorzüglich auch in seinen Zeichnungen. Diese schöne, junge Japanerin aus der Yoshiwara (Abb. S. 92. Aus Meister der Zeichnung: Emil Orlik) ist mit den wenigen Linien und den paar schwarzen Flecken in der Eleganz ihrer Haltung und Kleidung aufs treffendste charakterisiert. Von durchaus monumentalem Gepräge ist die Landschaft mit den Nilbarken (Abb. S. 94). Bestimmend für den ganzen Ton dieser Zeichnung sind die gewaltigen Kurven der beiden Segelraaen, die eine große, aber durch die Parallelität beruhigte Aktivität hineinbringen. Die Mittel sind so sparsam und die Wirkungen so groß, daß man ein solches Blatt wohl als eine Meisterzeichnung bewerten darf.

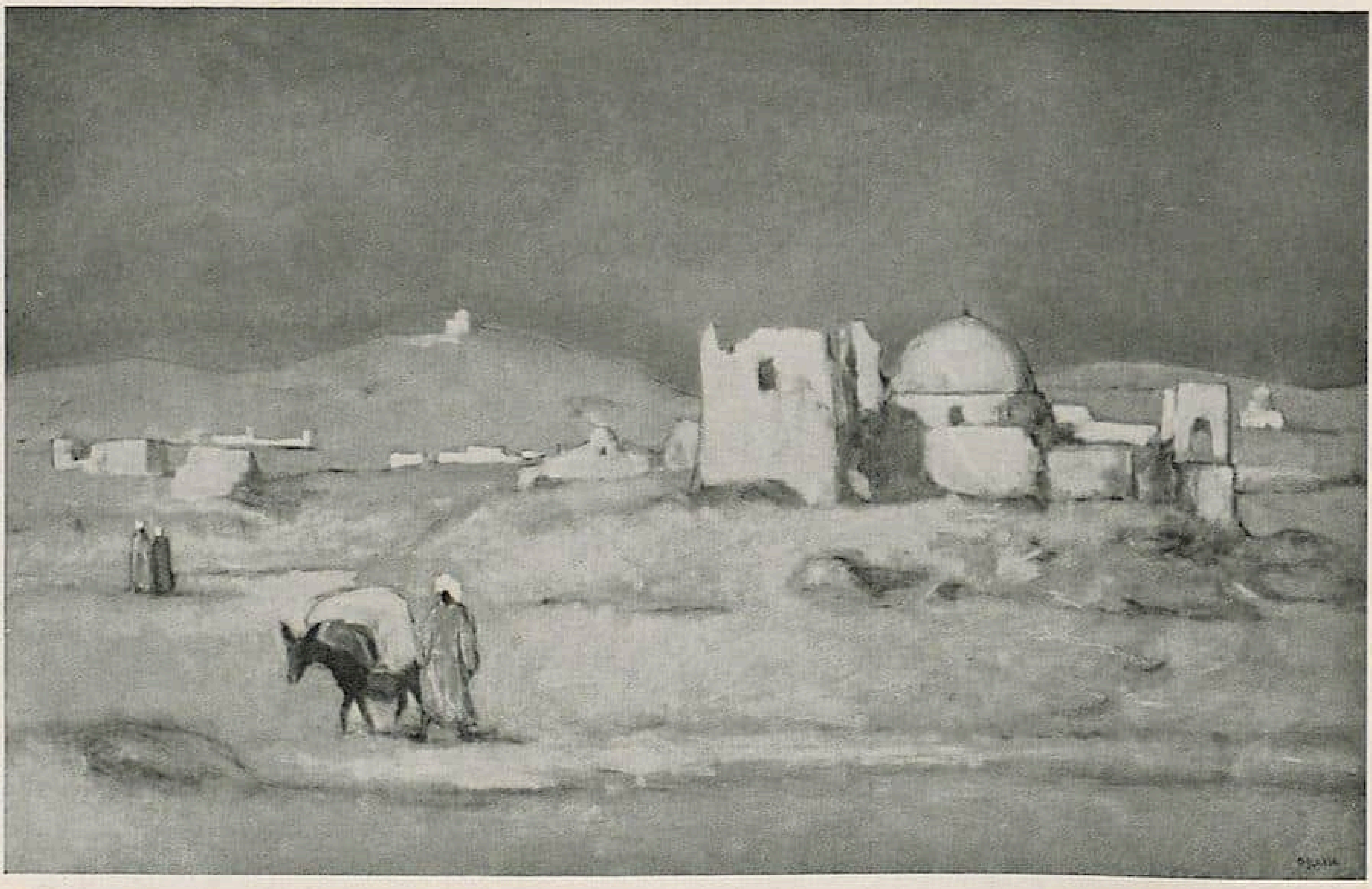
Die „Barken vom Nil“ hatten uns bereits nach Aegypten geführt, welchem Lande Orlik eine Fülle künstlerischer Erlebnisse verdankt. Eine andere Folge von Bildern aus Aegypten ist ja sehr bekannt und berühmt geworden, das ist die Reihe der Slevogtschen Bilder. Slevogt hat dieses Land ganz anders gesehen als alle vorhergehenden Schilderer. Für ihn ist es reich, bunt, betriebsam, in Luft und Farbe uns gar nicht so ganz fremdartig. Orlik dagegen schließt sich der alten Tradition an. Auch er sieht wie die andern nur das lastende Blau des dunkelfarbigen Himmels und die niederhaltende Schwere der heißen Luft (Abb. S. 87, Abend in Medina el Fayum). Bei Slevogt beherrscht der Mensch und das Tier die Wüste, bei Orlik frißt die Oede jedes selbständige Leben auf, Totes und Lebendes, alles gehört der Wüste (Abb. S. 86, Arabische Landschaft). Von der reichen Ausbeute, die der Künstler von dieser Reise heimbrachte, sei hier noch der „Nubier“ (Abb. S. 89) wiedergegeben, dessen treffliche Zeichnung und Malerei den Typus dieses Menschenschlages wirksam und überzeugend zum Ausdruck bringen.

Auf einer Studienreise, wo die Eindrücke frisch und stark sind, wo es schnell zugreifen und nicht erst lange nachdenken heißt, wird sich meistenteils ein Künstler natürlicher und unabsichtlicher geben. Daheim aber, in der mit Theorien und Problemen gesättigten Atelierluft vermischt sich dann Gedankenarbeit mit der ursprünglichen Gefühlswelt. In diese Gruppe der „Heimarbeit“ gehören so manche Landschaften und Stilleben des Künstlers. Mit diesen Worten soll kein Qualitätsurteil gefällt, sondern eben nur darauf hingewiesen werden, unter welchen Voraussetzungen und Einflüssen diese Bilder entstanden sind. Leider konnten

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EMIL ORLIK BLUMENSTÜCK IN BLAU (1913)

RM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EMIL ORLIK ARABISCHE LANDSCHAFT (1912)

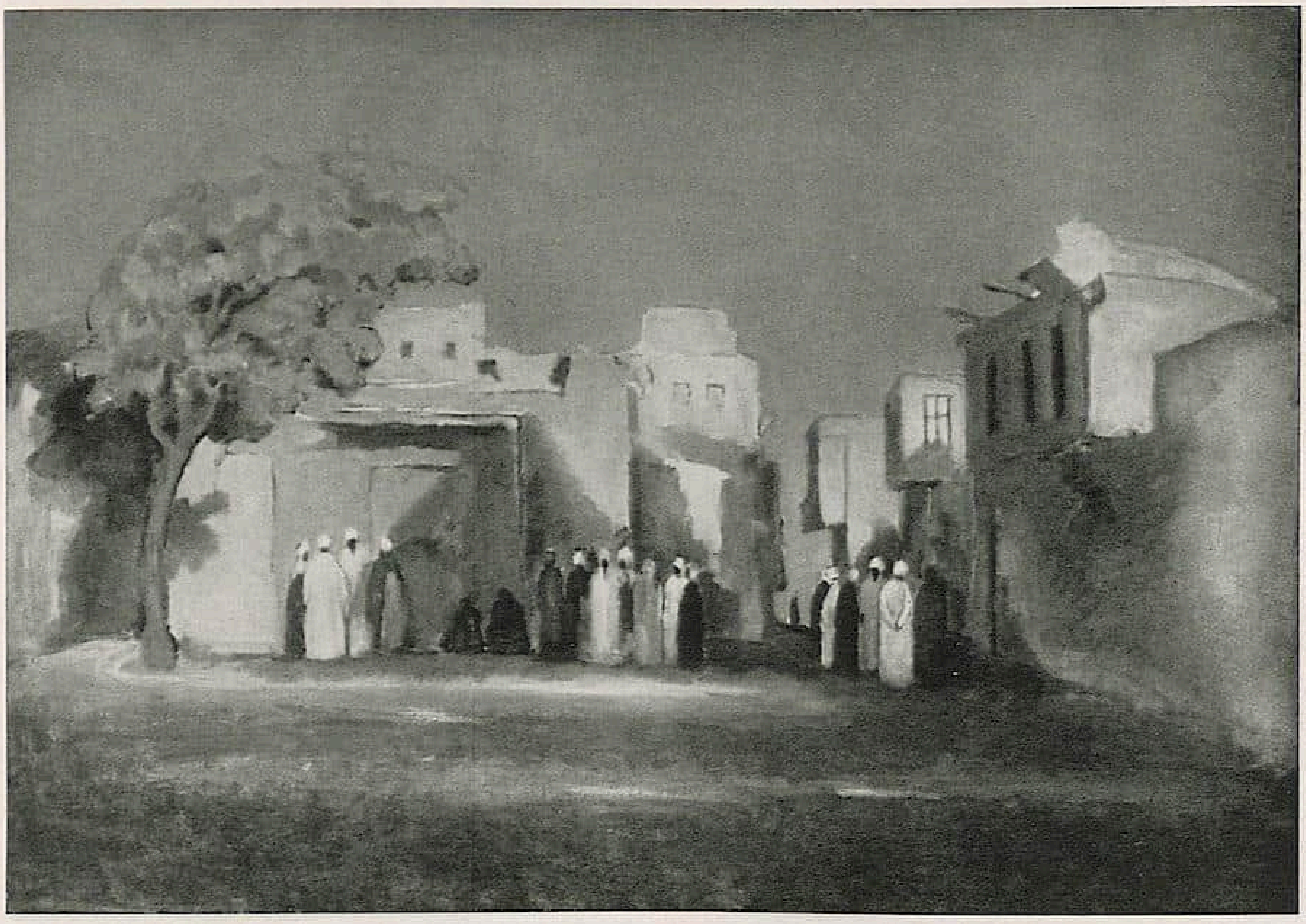
zurzeit keine Wiedergaben von aufschlußreicheren Gemälden beschafft werden, als es unsere beiden Abbildungen S. 85 u. 91 sind. In einem Blumenstück oder in einem Stilleben sucht Orlik allen modernen Forderungen gerecht zu werden. Es handelt sich dabei nicht bloß um das Gleichgewicht der Farben und die Harmonie der farbigen Flächen, sondern auch um die lineare Formulierung des Gegenständlichen. An den Originalen läßt es sich sehr wohl verfolgen, wie die dominierenden Farben bis in die äußersten Bildecken weiterklingen und durch ihre Korrespondenz das Ganze zusammenhalten; wie durch lineare Gliederung rhythmische Bewegtheit in die Formen und Farbmassen gebracht wird. Bei einem sehr guten Blumenstück z. B. führten lanzettenartige Blätter in großen Diagonalen über die Bildfläche, weitentlegene Formen und Farben bindend. Die hier in der Abbildung S. 91 wiedergegebene Landschaft sieht allerdings stark konstruiert aus und offenbart dadurch besonders eindringlich die Absichten des reflektierenden Künstlers. Gesinnungsgenossen werden ein solches Bild loben, wie es auch tatsächlich das Haupt der französischen Schule, Matisse, getan hat.

Neben diesen experimentierenden Arbeiten stehen dann natürlich wieder Bilder, die ausgereifte Empfindung und sichere Meisterschaft aufweisen. Dazu möchte ich die Gruppe der Hodlerbildnisse rechnen. Reich an Inhalt und Form, bestrickend in der Farbe, lebendig in der Darstellung, vereinigen sie alle Vorzüge der Orlikschen Kunst. Gegen die absichtliche Einfachheit, oder besser Eintönigkeit der Landschaft (Abb. S. 91) gehalten, erscheint dieser Darstellungsreichtum doppelt wirksam und reizvoll.

Die beigegebene farbige Tafel möchte eine ungefähre Vorstellung erwecken von den prächtigen Farbenklängen und den dekorativen Wirkungen eines Gemäldes von Orlik. Wie eine Perle ruht der köstliche Menschenleib in dem ihn umdrängenden, übersinnlich gesteigerten Farbenrausch. Nichts Unkeusches, nichts Begehrliches, nur die reinste Künstlerfreude an der Schönheit der Formen und der Farbe spricht aus dieser Darstellung.

Emil Orlik ist noch jung, ein Mann in den besten Jahren, Mitte der Vierziger. Eine solche Fülle von Arbeit kann selbst der freudigste Schaffenstrieb nur leisten, wenn das Innere reich und die Hand leicht ist. Ihm fließen die Ideen aus übervollem Herzen, immer ernsthaft künstlerisch, nie geschmacklos oder gar leichtfertig. Für ein goldenes Geschmeide, eine Bronzeplakette oder eine Bühnenausstat-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EMIL ORLIK — ABEND IN MEDINA EL FAYUM (1912)

tung bringt er dieselbe echte künstlerische Begeisterung mit, die ihm als Graphiker und Maler unter seinen Mitstrebenden einen so ausgezeichneten Platz und von der Allgemeinheit so viel Anerkennung verschafft hat.

GEDANKEN ÜBER KUNST

Wir Deutschen sind meist geneigt, in die Betrachtung und Beurteilung künstlerischer Dinge einen falschen Begriff von Gesinnung hineinzutragen. Wir setzen dieselbe gern gleichbedeutend mit der Energie der Strebensrichtung und der Geschmacksanlage oder mit dem Verhalten zum Gegenständlichen des Kunstbetriebes. Die Franzosen (will sagen die Bestgebildeten unter ihnen) kennen diesen Begriff nur in der Anwendung auf die sittliche Beziehung des Künstlers zu seinem Werke. Derjenige Maler, derjenige Bildhauer ist ihnen gesinnungsvoll, in dessen Schaffen wirklich das Höchste und Beste seiner Natur aufgeht. Die Folge ist eine künstlerische Toleranz, die nur da versagt, wo Talentlosigkeit oder Phrase begegnet. Max Jordan

Die schwerste und letzte Aufgabe des Künstlers ist die Darstellung des Gleichbleibenden, in sich Ruhenden, Stolzen, Einfachen, vom Einzelreiz weit Absehenden. Nietzsche

VON DEUTSCHER NATIONALER KUNST

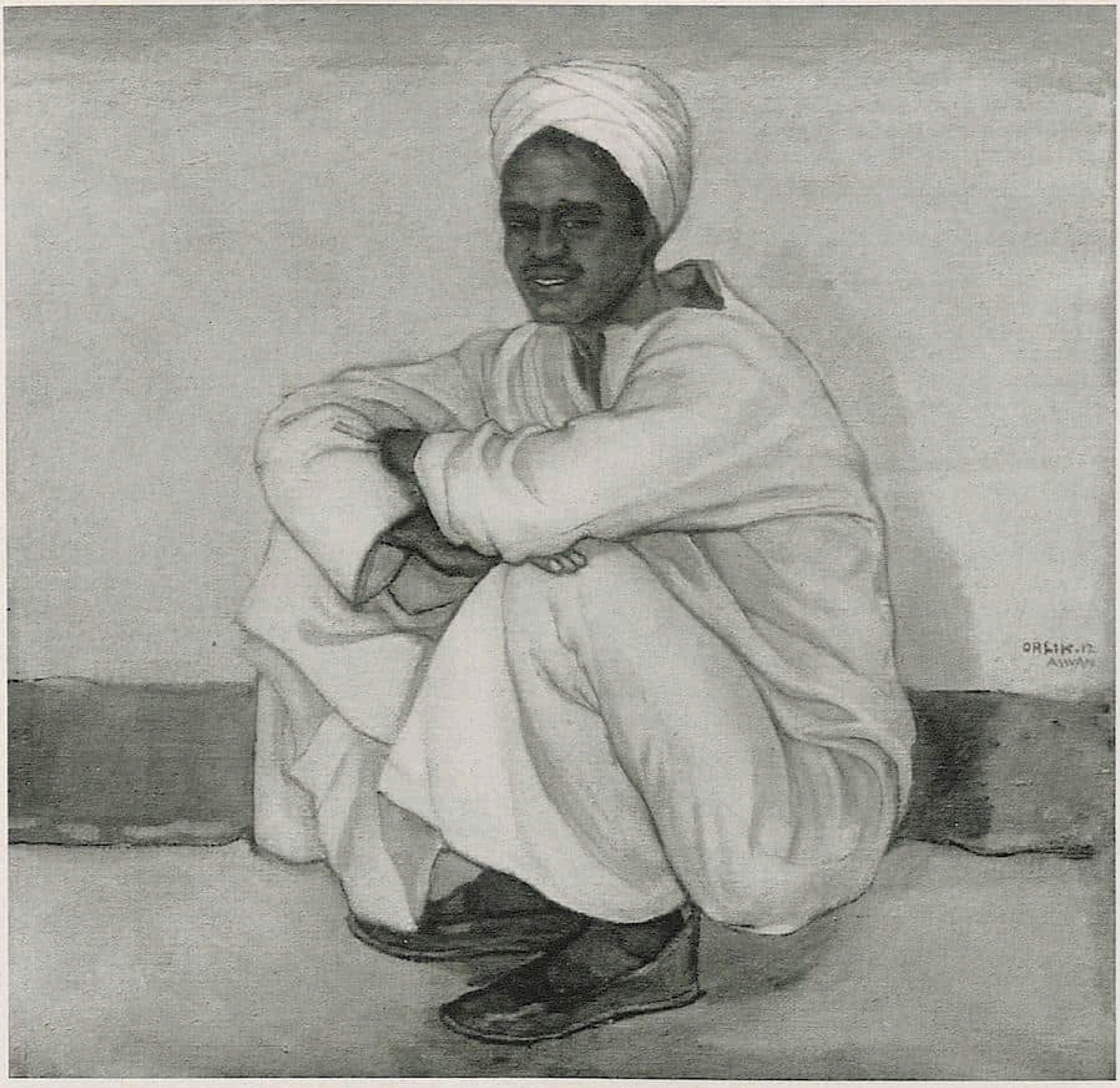
Von E. ROEMER

Nicht das jüngste, aber das in diesen Tagen meistgerittene Steckenpferd der Kunstkritik ist die Frage: Nationale oder Internationale Kunst. Jeder, der über noch lebende Kunst schreibt, kommt sich ein wenig auch wie ein Kunstgesetzgeber vor. Sein eigener Maßstab, ihm selbst notwendig oder doch nützlich, wird zum Prokrustesbett für jeden andern umgezimmert. Hier lauerte und lauert Gefahr für die Kunst. Zumal für die deutsche. Theorien, literarisch wirksam niedergelegt, gar noch getragen von einer Stimmung der Zeit, verwirren die Einfalt des Gefühls, die den Ursprung jedes wahren Kunstwerks vom Gewoge des Meinens, Beweisens, Bestimmens absondert. Mehr als ein Jahrhundert deutscher bildender Kunst lehrt den negativen Erfolg von Kunsttheorien, die, als Glaubenssätze aufgestellt, Irrungen stifteten, eine gedachte und gelehrte, keine gesehene und gefühlte Kunst haben schaffen helfen.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EMIL ORLIK IM FESTKLEID (FARBIGE ZEICHNUNG. 1912)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EMIL ORLIK NUBIER (1912)

Der deutsche Gedanke, wie er heute als Kulturmacht verfochten wird, als eine auf eigenem deutschen Nationalgefühl ruhende Sendung des deutschen Geistes, ist eine Schöpfung des 19. Jahrhunderts, verfolgbar von seinen romantischen Ursprüngen bis zur Stabilierung im Imperialismus des neuen Reiches. Der deutsche Gedanke in bildender Kunst, wie er heute mit der Forderung einer nationalen Vertiefung und Geschlossenheit sich in der bitteren Erfahrung dieser Tage gegen den Internationalismus einer „Weltkunst“ zur Wehr setzt, ist älteren Ursprungs. Deutsche Kunst in jeder ihrer Ausprägungen, sofern sie sich aus dem Chaos fremder Einflußströme in eigener Stärke erhebt, reicht zurück bis ins Zeitalter Friedrichs des Großen. Die Dichtung, die Musik hat damals in Leistungen eigenes Deutschtum begründet — nicht so die bildende Kunst. Es liegt im Wesen des literarischen 18. Jahrhunderts, daß Literaten unserer Kunst ein Programm gaben, dem sie in bescheidener Ehrfurcht vor der Macht des geschriebenen Wortes nachzueifern sich bemühte. Natürlich vergebens.

Als 1675 der gelahrte Maler Joachim von Sandrart den Wälzer seiner „Teutschen Akademie der edlen Bau-, Bild- und Malereikünste“ herausgab, wollte er der darniederliegenden Kunst seines Vaterlandes den Reichtum ihres alten Schaffens, mit der Er-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

zählung von seinen eigenen Lehrern in Niederland und Italien den verarmten deutschen Künstlern die Quellen der allmächtigen Barockkunst des Jahrhunderts weisen, damit das Deutschland der Erschöpfung nach dem großen Kriege wieder einrücken konnte in den Zusammenhang der „Weltkunst“ und ein den Altvordern würdiges Schaffen entfaltete. Sandrarts umfängliches akademisches Lehrgebäude ist mit Steinen italienischen, französischen, niederländischen Ursprungs aufgerichtet. Er ist deutscher Patriot und möchte unsere Kunst zur alten Größe erhöhen. Aber er ist vernünftiger Maler, zeigt auf fremde Vorbilder und eine Handwerksunterweisung, in der alle bis dato gedruckte Kunstliteratur, gleichviel welchen Ursprungs, ihre Spuren ließ. Sein Patriotismus weiß nichts von Grenzmauern, innerhalb derer allein der Deutsche aus der Tiefe seines Gemütes zu bilden vermag.

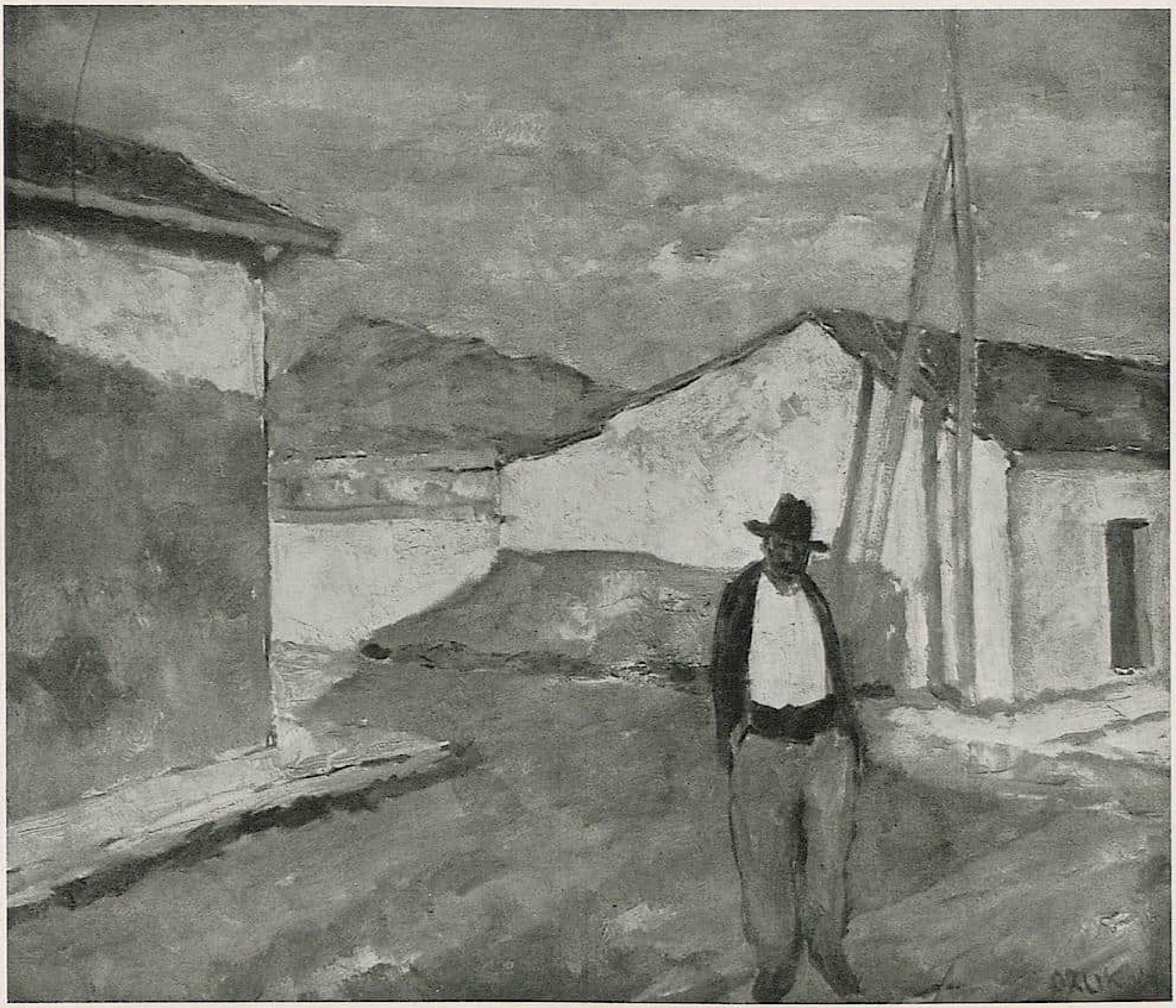
Zur Kunst, die nun emporwuchs, hat Winckelmann sich in einem quälenden Gegensatz gefühlt. Die deutschen Früchte des italienischen Barock und des französischen Rokoko verabscheute der Liebhaber der Alten. Aber undeutsch hat er sie nicht gescholten. Deutsch war ihm kein Begriff für Kunst. Von Holbein, in dessen Dresdner Madonna die Zeit das schönste deutsche Gemälde bewunderte, meinte Winckelmann: wenn er die Werke der Alten hätte betrachten und nachahmen können, so würde er (wie Dürer) ebenso groß als Raphael, Correggio und Tizian geworden sein, ja sie vielleicht übertroffen haben. 1755 erschienen im Dresden Augusts des Starken Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“. Acht Jahre später, in Rom, heißt es: „Die Geschichte der Kunst weihe ich der Kunst und der Zeit und besonders meinem Freunde, Herrn Anton Raphael Mengs.“ Der Begründer der Kunstgeschichte stellt sie als Lehrmeisterin vor die Kunst der Zeit, dem überklugen Reichtum, der lauten Aufgeblasenheit, die er im Barock und Rokoko sah, die edle Einfalt und stille Größe gegenüber, die ihm als Gegensatz der Zeitkunst aus den Werken der Alten entgegenleuchtete. Er glaubte nicht im besondern den Deutschen als Apostel des neuen Griechentums gesandt zu sein. Aber wenn auch unausgesprochen, gibt doch seiner Lehre Wärme erst die stolze Überzeugung: die Deutschen haben vor falschen Göttern gekniet. Die Alten sind die wahren. Folget ihnen nach, und je griechenfrommer ihr seid, um so näher reicht ihr an die Vollkommenheit. Der deutsche Geist muß, um er selber zu werden, Erbe der Alten sein.

Winckelmanns Lehre, die Sendung der deutschen Kunst sei die Nachfolge der Alten, ist im weiteren erst wirksam geworden, als Goethe sie aufnahm und in seinem Schaffen verkörperte. Iphigenie und Tasso lebten, ehe Schick und Carstens, Schadow und Schinkel klassizistisch bildeten. Der Klassizismus war internationale Kunstmacht geworden.

Noch bevor er die Weltherrschaft antrat, hat der Student Goethe, der im Straßburger Münster die sinnvolle Verkörperung höchster Schöpferkraft anstaunte, ihm literarisch den ersten Stoß gegeben. 1773 in Herders Geiste entrollt Goethes Prosahymne „Von deutscher Baukunst“ zum ersten Male das Banner einer eigentlich nationalen deutschen Kunst. Der schematisierenden und typisierenden Baukunst nach klassischen Rezepten, der weichen Leere neuerer Schönheitelei, wie sie die Malerei der Franzosen verführerisch darstellte, wird die charakteristische Kunst als die einzig wahre entgegengestellt. Der holzgeschnitzteste Dürer ist Fahnenträger gegen die Puppen- und Weibermaler. Erwin von Steinbach, der Name, der dem Hymnus an die Gotik, an den Riesengeist unserer älteren Brüder als Gefäß dienen muß. „Eile herbei, daß du schauest sein herrliches Werk! Macht es dir einen widrigen Eindruck oder keinen, so gehab dich wohl und laß einspannen, und so weiter nach Paris.“ Goethe erkennt das tiefste Gefühl von Wahrheit und Schönheit der Verhältnisse, wirkend aus starker, rauher, deutscher Seele. Der Genius will auf keinen fremden Flügeln, und wären es die Flügel der Morgenröte, emporgehoben und fortgerückt werden. Keinen fremden! Der Genius deutscher Kunst, in Erwin und Dürer erlebt, will aus Eigenem zur Höhe streben.

Dies erste Programm nationaler bildender Kunst, von einem kunstdilettierenden Literaten aufgestellt, steht in seinem historischen Teil bekanntermaßen auf schwankem Boden. Der Erwin der Geschichte, der nur am Erdgeschoß und der Rose an der Münsterfassade geschaffen hat, ist gerade derjenige, der nach Entwürfen fremder Hand die strenger französisch orientierte Ausführung durchsetzte, wofür ihm die Kenntnis der Nicasiuskirche von Reims und noch mehr der Liebfrauenkirche von Paris das genaue Vorbild gab. Und Dürer steht in der theoretischen Grundlegung seiner Kunst, die ihn prinzipiell etwa von der „nationalen“ deut-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EMIL ORLIK
AUS ITALIEN (1911)

SMB Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

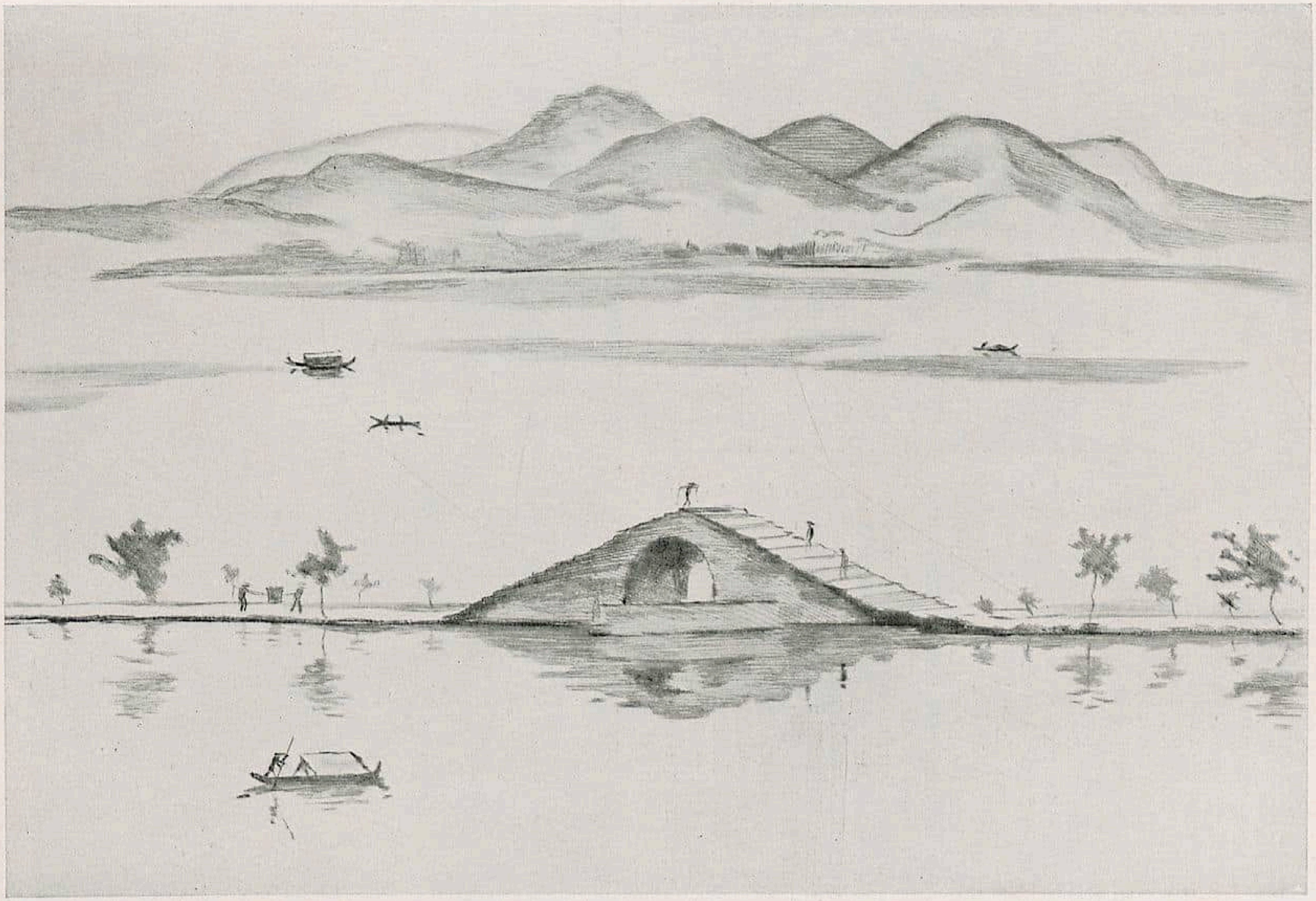
schen Gestalt eines Grünewald absondert, — und nicht nur in dieser — so durchaus auf italienischem Boden, daß er historisch keineswegs in einer Frontstellung gegen das Ausland im Sinne einer besonderen nationalen Kunst erscheint. Doch mag es im Tieferen gewiß seine Berechtigung haben, einen deutschen oder germanischen Urgrund

EMIL ORLIK JAPANERIN (ZEICHNUNG)

künstlerischer Gestaltung zu erfühlen, in dem ebenso die Gotik wie Dürer verwurzelt sind.

Goethes Lobgesang auf Erwin war ein Programm ohne Wirkung. Der Autor hat es am ärgsten verleugnet. Nicht einmal in seine Werke wollte er's aufgenommen haben. Die Künstler kannten es kaum. 1797 nahmen die Herzensergießungen des kunstliebenden Klosterbruders die Postulierung einer nationalen Kunst im Geiste der alten deutschen wieder auf. Von diesem Initiator romantischer Kunst her ist der Glaube ins Besitztum der Nation gedrungen: es gebe eine eigene deutsche Kunst, wesentlich unterschieden von allen Nachbarn. Ruhend auf dem Grunde der Religion, durchs Auge unmittelbar auf die Seele wirkend. So übte sie Dürer. „Als Albrecht den Pinsel führte, da war der Deutsche auf dem Völkerschauplatz unseres Weltteils noch ein eigentümlich ausgezeichneter Charakter von festem Bestand, und seinen Bildern ist nicht nur in Gesichtsbildung und im ganzen Aeußern, sondern auch im inneren Geiste dieses ernsthafte, gerade und kräftige Wesen des deutschen Charakters treu und deutlich eingeprägt. In unseren Zeiten ist dieser festbestimmende deutsche Charakter, und ebenso die deutsche Kunst, verloren gegangen. Die Periode der eigenen Kraft ist vorüber; man will durch

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EMIL ORLIK WESTSEE BEI HANG-CHOU (RADIERUNG)

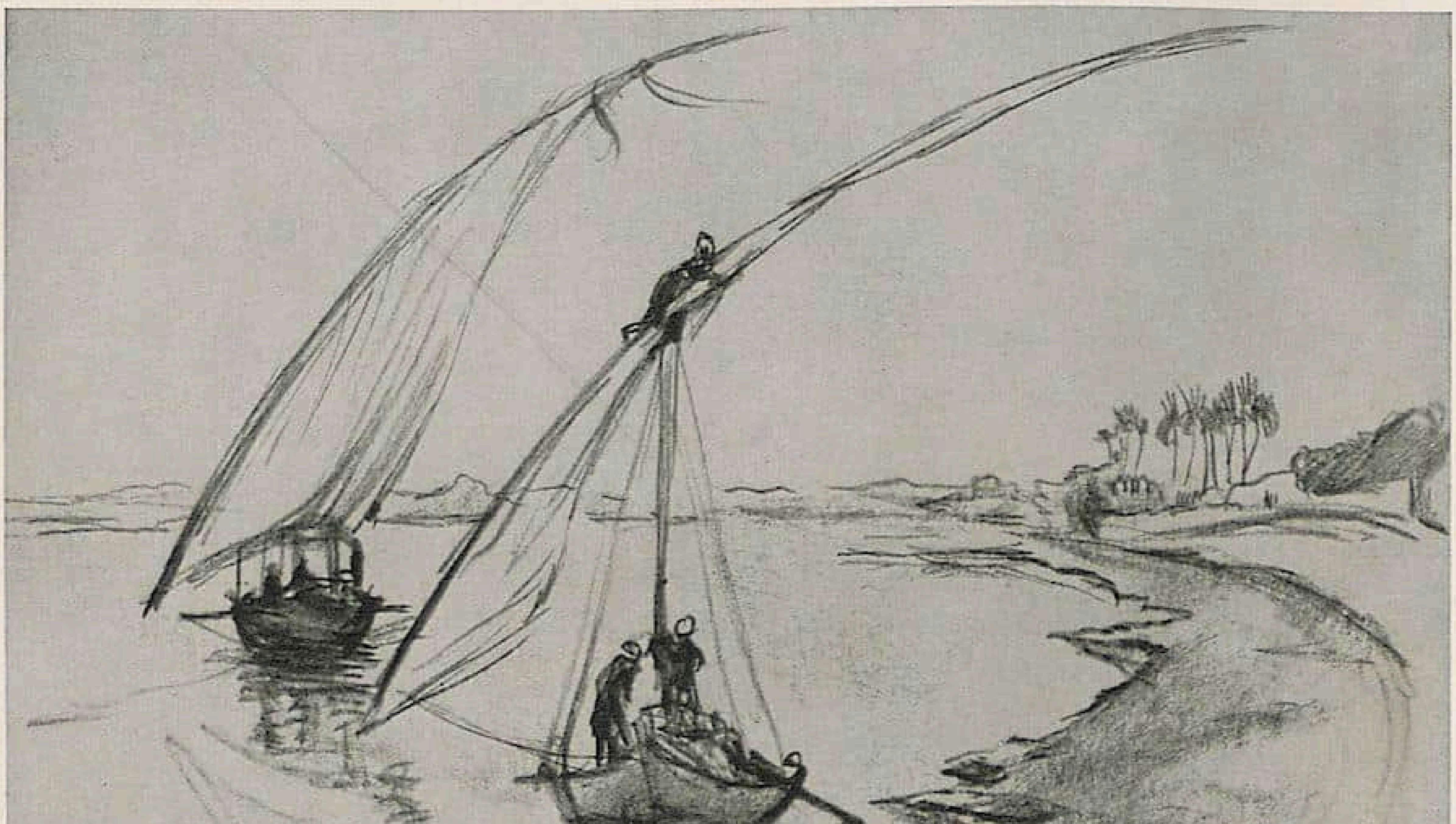
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ärmliches Nachahmen und klügelndes Zusammensetzen das versagende Talent erzwingen, und kalte, geleckte, charakterlose Werke sind die Frucht. Die deutsche Kunst war ein frommer Jüngling in den Ringmauern einer kleinen Stadt, unter Blutsfreunden häuslich erzogen; — nun sie älter ist, ist sie zum allgemeinen Weltmanne geworden, der mit den kleinstädtischen Sitten zugleich sein Gefühl und sein eigentümliches Gepräge von der Seele weggewischt hat."

Mit solchen Sätzen schrieb Wackenroder die Leitmotive romantischer Kunst. Der in Nürnberg als historischer Betrachter die alte deutsche Kunst lebendig erlebte, gab damit der lebenden Kunst ihren historisierenden Charakter. Er wurde der Vater einer von der Internationale bewußt abgekehrten Malerei. Nicht so die Nazarener, die erst die präraffaelitische Atmosphäre Italiens atmen mußten, um christliches Deutschtum zu entdecken, wohl aber die Runge und Friedrich, Waldmüller und Schwind, Krüger und Blechen, Spitzweg und Richter bedeuten die reinste Inkarnation des Deutschtums in unserer bildenden Kunst. Nicht die unmittelbaren Aeußerungen klosterbrudrisierender Gesinnung bei jenen nazarenischen Malern, vielmehr die selbständig hier und dort aufschießenden Schößlinge einer deutschen Malerei, die deutsch ist, ohne das Deutschtum jederzeit im Munde zu führen, bekräftigen die Gewißheit romantischer Ueberzeugung von einer nationalen Kunst.

Den Aelteren unter ihnen hat die napoleonische Zeit das deutsche Gewissen gesteift, wie ja denn der Druck der Franzosenzeit den Gegendruck der nationalen Bewegung in der Romantik gegen die reine Humanität des internationalen Klassizismus gewaltsam hervorgetrieben hat. „Das Beste, was in uns ist, sehen die Fremden nicht, und das Höchste, wonach wir uns sehnen, wollen sie nicht" — so hat Runge ein eigen deutsches Ideal der Gestaltung gefühlt. Und im Jammer des Oktober 1806 hat der Deutscheste von Deutschlands Malern, hat Caspar David Friedrich zwischen den jagenden Wolken den Adler gemalt, der mit dem Sturm sich in das lichtere Blau hineinkämpft: „Er wird sich schon herausarbeiten der deutsche Geist aus dem Sturme und aus den Wolken, und dort sind Bergesgipfel, die feststehen und Sonne haben." Der seinen Sohn nicht einmal Französisch lernen lassen wollte, war Patriot auch mit seiner Landschaftskunst.

(Der Schluß folgt)



EMIL ORLIK — AUSFAHRT (ZEICHNUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

„DAS ZELT"
MAX KLINGERS NEUER RADIERZYKLUS

VON PAUL SCHUBRING

Die gedankenreichen, grüblerischen Künstler haben von je gern in der *graphischen Folge* sich umfassend zu den Problemen des Lebens geäußert. Einer Natur wie Dürer bot sich in der biblischen Reihe der Gesichte, wie sie die dumpfheißen jüdischen Visionen der Apokalypse enthalten, die Unterlage für Deutung und Bekenntnis seiner ringenden Seele. Obwohl treu in der Deskription des Einzelnen, schwingt er den Bogen des Ganzen doch ganz frei und hoch bis in seine eigene Zeit hinein. Das babylonische Weib und die Engel am Euphrat waren ihm nicht ferne krause Wildlinge, sondern Boten und Träger seiner eigensten Seufzer. Und was ist das Große seiner Passionsfolgen, abgesehen von der Klarheit ihrer Formensprache? Doch auch das Ewigmenschliche, das diese Zyklen innig mit Bachs Matthäuspassion verbindet, die ewig alte Tragödie des leidenden Menschen, dessen Schicksal unser aller Schicksal ist. Auch Holbeins „Bilder vom Tode", als „Totentanz" bekannt, können nicht eine freie Dichtung genannt werden. Der Künstler entnahm die meisten Gedanken aus dem alten Baseler Totentanz und füllte nur die Situation mit neuen, menschlicheren Einzelheiten.

Diesen Zyklen der Zeit um 1490 bis 1520 entspricht seltsamerweise kein Gegenstück des 17. Jahrhunderts, das doch die Radierung erfand und damit eine Technik, mit unvergleichlich geringerer Mühe Gedanken und Gestalten zu fixieren, als es im Holzschnitt möglich war. Es scheint ungemein bezeichnend, daß Rembrandt keine Zyklen radiert hat. Wenn wir heute seine alttestamentlichen oder neutestamentlichen Blätter zusammenstellen, so fühlen wir deutlich, daß alle Blätter Einzelblätter sind, die keine Bindung, Steigerung und Verknüpfung zulassen. Auch die Kleineren um ihn haben sich auf äußerliche Gruppierungen beschränkt, bei denen die Jahreszeiten, die Monate, die Freuden des Sommers und Winters herhalten mußten. Das endende achtzehnte Jahrhundert bringt dann erst wieder echte Zykliker in Hogarth und Goya. Beide tun nun den großen Schritt, *selbständig* zu dichten und zu denken. War Hogarth durchaus ethisch interessiert, so gab Goya in seiner Tauromachie, in den Desastros de la Guerra lose gereihte Folgen, in denen jedes Bild für sich spricht, das Ganze aber sich zu einer intensiven Einheit zusammenschließt, die von einer seltenen Schlagkraft ist, wie bedeutende Variationen eines unerschöpflichen musikalischen Themas. Bei Goya dichtet der Zirkus, der Krieg, das Volk. Das Sonntagsspiel des Stierkampfes, das Mordspiel napoleonischer Heere, der grimmige Haß und Witz des Geplünderten sind die eigentlichen Schauspieler.

Im 19. Jahrhundert ist dann die Folge häufig geworden, zumal Senefelders Erfindung eine neue technische Erleichterung brachte. Das Selbständigste und Bedeutendste hat Max Klinger geleistet, der seit 1878, als er mit der Folge „Zum Thema Christus" die Empörung der Berliner Geistlichkeit entfesselte, also seit fast 40 Jahren am Werk ist. Soeben hat der nun bald 60jährige Künstler einen neuen Zyklus, *Das Zelt*, herausgegeben, eine doppelte Folge von 46 Blättern (Verlag von Amsler & Ruthardt-Berlin). Wieder steht das Thema: *Das Weib* im Mittelpunkt der Dichtung. Aber im Gegensatz zu den Dichtungen „Eine Liebe", „Ein Leben" und „Vom Tode" ist jeder Naturalismus vermieden; alles bleibt in der äussersten Typik. Es ist deshalb schwer, die Blätter zu beschreiben. Immerhin soll der Versuch gemacht werden, die Andeutungen der Nadel und Aquatinta einigermaßen in Worte umzusetzen.

A. Erster Teil

1. *Vorspiel.* In Wolkenschleiern schwebt ein nacktes, schlafendes Mädchen über den Wassern der Welt. Es ruht in der Mulde seiner langen goldenen Locken. Ueber ihr erscheinen die Hüter der Ordnung, Papst, König und Richter. Auf der Insel, die sich in der Tiefe aus den Wassern hebt — man denkt wohl an die Küste bei Capri — duckt sich unter einer muschelartigen Schale der Teufel und lauert. Es beginnt also sofort mit dem Kampf entgegengesetzter Geister um das noch in Wolken schlummernde Geschöpf.

2. *Zelt.* Große herrliche Terrassenlandschaft des Südens mit Schneebergen. Vorn auf der Wiese weiden friedlich Kühe und Ziegen. In der Mitte des Rasens steht ein großes geschlossenes Zelt. Hier entwirkt sich das junge Leben, dessen Schicksal nun geschildert werden soll. Kein Mensch wird auf der Wiese sichtbar.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

3. *Schwäne.* Durch das dichte Maisfeld, das in heller Sonne liegt, schreitet ein junges nacktes Mädchen. Die jungen Formen sind in allgemeinen Konturen angedeutet. Es drückt seine schweren goldenen Haare und seufzt in Lebensfülle. Drei schwarze Schwäne schmiegen sich wollüstig an ihre jungen Schenkel.

4. *Am See.* Das nackte Mädchen sitzt jetzt auf weichen Kissen, die auf dem Sand am Strand ausgebreitet sind. Eine Dienerin, ebenfalls nackt, steht neben ihm, faßt und breitet das herrliche Haar des Mädchens und strählt seine funkelnde Pracht. Zu den ersten drei Schwänen ist ein vierter gekommen, der im Schoße des Mädchens liegt und geliebkost wird, während jene drei ersten aufgeregt am Ufer die Flügel schlagen. Palmen am fernen Ufer.

5. *Im Lager.* An Zelten sind fünf bekleidete Männer und fünf nackte Frauen gelagert. Ein Behelmter erscheint und wird von einem Alten im Turban nach vorn auf den Weg gewiesen. Derselbe Alte erscheint auf dem Blatte „Mord“ (Nr. 17) wieder.

6. *Der Stier.* Im Park, an einem schwer duftenden Blütenhang, steht das Mädchen, in feinste Seide gehüllt, wie eine Andalusierin; bei ihr zwei mädchenhafte ziere Dienerinnen. Da kommt plötzlich von rechts ein wilder Stier herangestürmt. Größte Gefahr. Es gelingt einem braunen Mann, den Stier gerade noch bei den Hörnern zu packen. Sonst wäre Entsetzliches geschehen.

7. *Der Schwanenprinz.* Ein Geflügelter mit Federn und Flossen läuft über den hellbeschienenen Sand und verfolgt das nackte fliehende Mädchen. Es ist der menschgewordene vierte Schwan. Wieder stehen die drei anderen Schwäne am Strand. Gewitter. — Hier nimmt der vierte Schwan also die Gestalt des Freiers an.

8. *Vergewaltigung.* Der Prinz wirft das junge Ding auf den Blütenteppich und zwingt sie zur Lust. Große Bäume, herrlichstes Blühen der Natur.

9. *Mädchen und Schütze.* In seinem Haus hockt ein nackter kräftiger Mann und brütet Rache; an der Wand hängt sein Bogen mit den Pfeilen. Er ist der Nebenbuhler des Schwanenprinzen. Die beiden Dienerinnen des Mädchens, die vor dem Schwanenkönig geflohen waren, sind gekommen und melden ihm, was geschah. Die eine kauert vor ihm, die andere blickt schwermütig zum Fenster hinaus, wohl nach der Wiese, wo die Herrin entfloh.

10. *Der Schuß.* Eitel ob seines Sieges flog der Schwanenkönig über die Flut. Da schwirrt die Sehne des Bogenmannes; der Pfeil trifft den Geflügelten im Rücken und der Liebestrunkene stürzt ins Meer. Mit wildem Flügelschlag fliehen die anderen Schwäne. Stolz und frohlockend hebt der Bogenmann den rechten Arm.

11. *Dank.* Das von seinem Verfolger befreite Mädchen folgt nun dem Bogenmann in seine Burg; sie kauert auf der Binsenmatte und bietet dem Boten die Rose, die er seinem Herrn überbringen soll. Neugierig stehen die Dienerinnen jenseits der Mauer des Hauses.

12. *Nacht.* Im Innern des Zeltes; schweres Dunkel. Sie liegt auf dem Fell; der Bogenmann umschlingt die Schlafende. Sterne funkeln. Palmen in der Ferne.

13. *Der Zug.* Ein Troß Geharnischter zieht zu Pferde den Engpaß herauf. Großes Bergplateau mit Schneebergen. Man denkt etwa an den Einzug der Engländer in Tibet.

14. *Einbruch.* Diese Geharnischten brechen in das Lager der Bogenmänner, metzeln nieder, was sich ihnen entgegenstellt und rauben die Mädchen. See und Bergterrassen im Hintergrund.

15. *Die Schale.* Während die Geharnischten ihr blutiges Handwerk treiben, bietet vorn im Schilf dem nackten, wollüstig die Glieder dehnenden Mädchen eine vor ihr kniende nackte Freundin die Schale an. Sie enthält Wundersames, schlimme Zauberkräfte, Gluten.

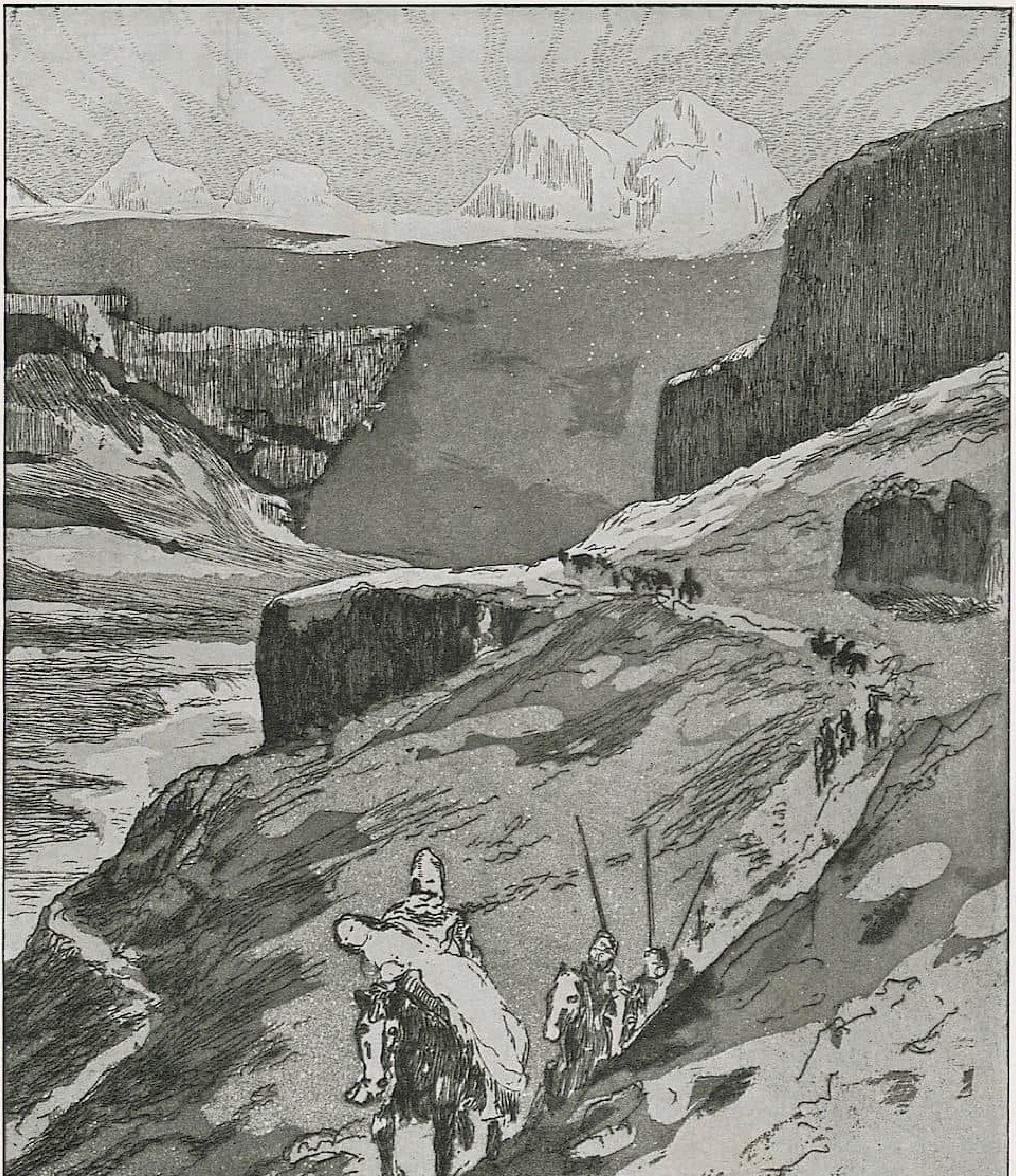
16. *Der Fuß.* Zwischen diese beiden Frauen stürzt ein Geharnischter aus dem Schilf hervor; er ist heimlich herangeritten gekommen und ließ sein Pferd jenseits des Schilfes stehen. Der Geharnischte sah das Schimmern der Frauenleiber im Schilfe. Wie er hervorstürzt, stürzt die Schale zu Boden; gewaltiger Dunst und Qualm entwickelt sich, in dessen Schwaden die Verführerin fortschweben will. Aber eben noch ergreift der Gewalttätige sie beim Knöchel. Das umworbene Mädchen stürzt neben der Schale betäubt zu Boden auf das Gesicht und liegt mit hochgestellten Schenkeln da, ohne den Feind zu sehen.

17. *Mord und Entführung.* Die ergriffene Freundin wird nun von dem Geharnischten gepackt und gewürgt; seine Blutgriffe glänzen rot auf ihrem weißen Leib. Das Mädchen wird von ihm aufs Pferd gehoben, nachdem er dem Alten im Turban, von dem oben die Rede war, den Kaufpreis gezahlt hat. Noch immer raucht die stark dampfende Schale.

18. *Durch Sümpfe.* Ueber eine schmale Landzunge, auf einem Damm ziehen die Geharnischten mit ihrer Beute daher. Eindrucksvollste Bergriesenlandschaft. Sturm.

19. *Durch Gebirge.* Der Zug geht den Berg heran; es geht steil in die Höhe. Das Mädchen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX KLINGER AUS DEM ZYKLUS „ZELT“, BLATT 19

Mit Genehmigung des Verlages Amsler & Ruthardt, Berlin

BM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

hängt wie leblos über dem Sattel des Generals. Helle und dunkle Felsen ringsum.

20. *Bergsturz.* Da trifft eine Steinlawine Reiter und Roß. Das Mädchen ist plötzlich befreit und klimmt nun, wild flüchtend, den steilen Berg heran, während Pferd und Reiter sich unten in ihrem Blute wälzen.

21. *Flucht.* Schon ist die Fliehende dem Gipfel nahe. Es gilt die letzte Steile. Die Kräfte versagen. Da reicht der Berggott der Erschöpften den Arm und zieht die Ermattende auf die Höhe.

22. *Gefangen.* Auf der Höhe lauert neues Schicksal. Der *Jude* findet die Schöne, setzt sie auf das Maultier und hält den Speer vor, daß sie nicht entweichen und geraubt werden kann. Es geht einen anderen hohen Felsweg wieder herauf. In der Ferne glänzt zwischen den Felsen eine Burg.

B. Zweiter Teil

Der *zweite Teil* des Zyklus führt aus der Romantik der freien Natur in die dumpfere Welt der Stadt, des Palastes, des Harems.

23. *Am Tor.* Der Jude kommt mit dem Esel, auf dem das geraubte Mädchen resigniert, eher gleichgültig sitzt, am Tor der Stadt oder des Palastes an. Hier steht der Palastwächter an der Barrikade; bei ihm eine Menge neugieriger Frauen. Am Fallgitter des Tores sieht man drei aufgespießte Männerköpfe.

24. *Vor der Königin.* Im weiten Hof des Harems sitzt die Königin auf dem Teppich, ringsum viele andere Frauen. Die Neuangekommene steht vor ihr, der Mantel fällt und sie bietet ihre frischen strahlenden Glieder den neidischen Augen der Rivalinnen. Palmen ragen über die Mauer des Hofes hinaus.

25. *Bereitung zum Tanz.* Im engen Zimmer wird die neue Favoritin gesalbt und gebadet. Der entzückten Dienerin entfällt die Salbenbüchse; sie küßt den schönen Knöchel. Die Königin sieht's; diese steht draußen und blickt durch den zurückgeschlagenen Vorhang.

26. *Die große Göttin.* Wieder, wie so oft bei Klinger, tritt Aphrodite zwischen das Geschick der Menschen. Die Schaumgeborene schwebt über den Wassern ihrer Heimat, sie thront auf Wolken und ragt mit dem Kopf, dessen Stirne nicht mehr sichtbar ist, bis an die Sterne. Rings liegen verendend die Opfer ihrer Macht; in den Wassern und auf den Wolken in tödlicher Leidenschaft Verzweifelnde. Aus den Fluten der Ferne taucht ein Eiland heraus, das die Silhouette Capris zeigt.

27. *Tanz.* Die Königin hat die Schöne in ihr Gemach kommen lassen, in dem sie einsam auf der Matte sitzt. Nun tanzt die Schöne. Ein weiter, farbiger Rock bauscht mit starker Bewegung um die Schenkel der Tanzenden; ihr Oberkörper ist nackt. Auf dem Haar des Mädchens glänzt ein Diadem. Sechs Frauen schlagen die Harfen und geben den Rhythmus des Tanzes an.

28. *Bestürmung.* Ein Gelage ist gerichtet, ein üppiges Mahl; Wein, Blumen und Früchte. Vor dem Diwan kniet die Königin vor der Tänzerin. Ihre Krone fiel vom Haupte, ihre Kleider von den Schultern. Halbnackt umklammert sie begehrlich das Mädchen, das sich wehrt und sein Gesicht verhüllt.

29. *Geschenke.* Die Königin läßt nicht ab. Man hat die Kauernde auf den Söller des Palastes gebracht; hier soll sie nackt angekettet werden, wenn sie nicht die Geschenke annimmt, die Eunuchen ihr bringen. Kästchen und Teppiche kostbarster Art. Aber die Stolze blickt nicht auf, sie verhüllt ihr Gesicht und schweigt.

30. *Auf dem Turm.* Nun ist sie gefangen, gekettet, hilflos auf höchster Zinne. Sonnenglut und Regenstürme bedrohen sie. Aus den Steinen blüht ein Magnolienbaum heraus; ein abgefallenes Blatt liegt da, das die Gefesselte gerade noch erreichen kann. Mit dem Stiel eines anderen Blattes schreibt sie einige Worte auf das Blatt, mühsam sich hinkauernd.

31. *Drohung.* Aufs neue erscheint die Königin oben auf der Zinne. Mit dem Dolch will sie in der stillen Mondnacht auf die Gefesselte eindringen. Aber ihr fehlt denn doch der letzte Mut. Hell leuchten die Gipfelriesen im Mondenschein.

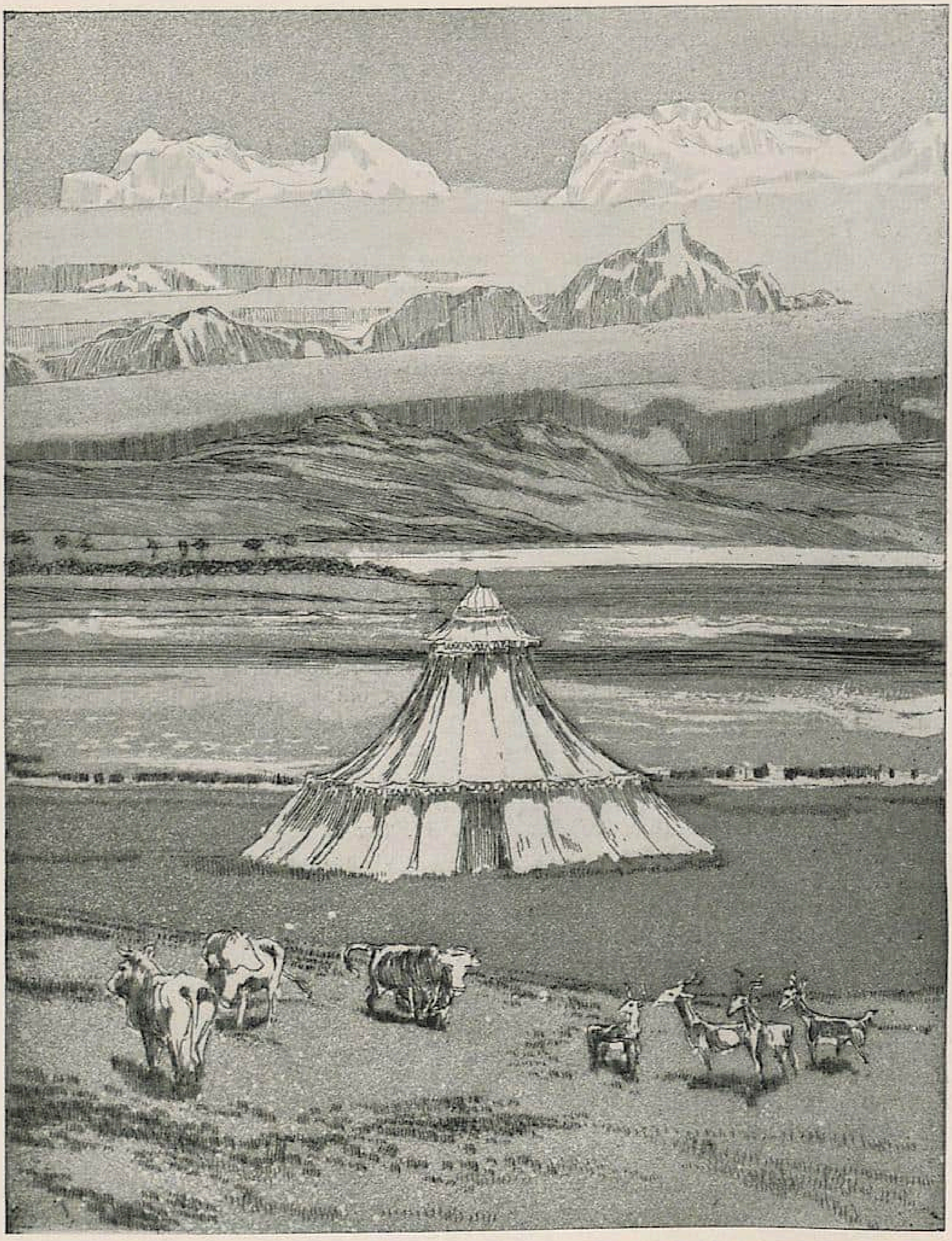
32. *Königin und Göttin.* In diesem Augenblick höchster Not erscheint Frau Venus, über Wolken und Wassern daherschwebend. Auch vor ihr kniet die Königin in leidenschaftlichem Flehen. Aber die Göttin deutet mit erhabener Gebärde das „Nein“ an.

33. *Göttin und Zauberer.* Die Göttin steigt herab in das Element der Wassertiefe und holt aus den Wogen den alten Zauberer, den sie mit ihren schlanken Gliedern umschmeichelt und kirre macht, daß er ihrer Bitte folgt. Dieselbe Landschaft wie auf Blatt 26.

34. *Zauberer und Ritter.* Der Zauberer macht sich auf. Tief im Wald schläft ein Ritter unter dem Baum, ruhend vom Schwertkampf. Hell wiehert sein Roß auf der Weide. Da naht der Zauberer dem Ritter, weckt ihn und kündet ihm Wundermäre von einer weißen, gefangenen Frau.

35. *Traumweg.* Der Ritter reitet durch blühende Wiesen, zum Bach, zum Wald, die Furt suchend wie Parzival. Vor seinen ahnenden

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX KLINGER — AUS DEM ZYKLUS „ZELT". BLATT 2

Mit Genehmigung des Verlages Amsler & Ruthardt, Berlin

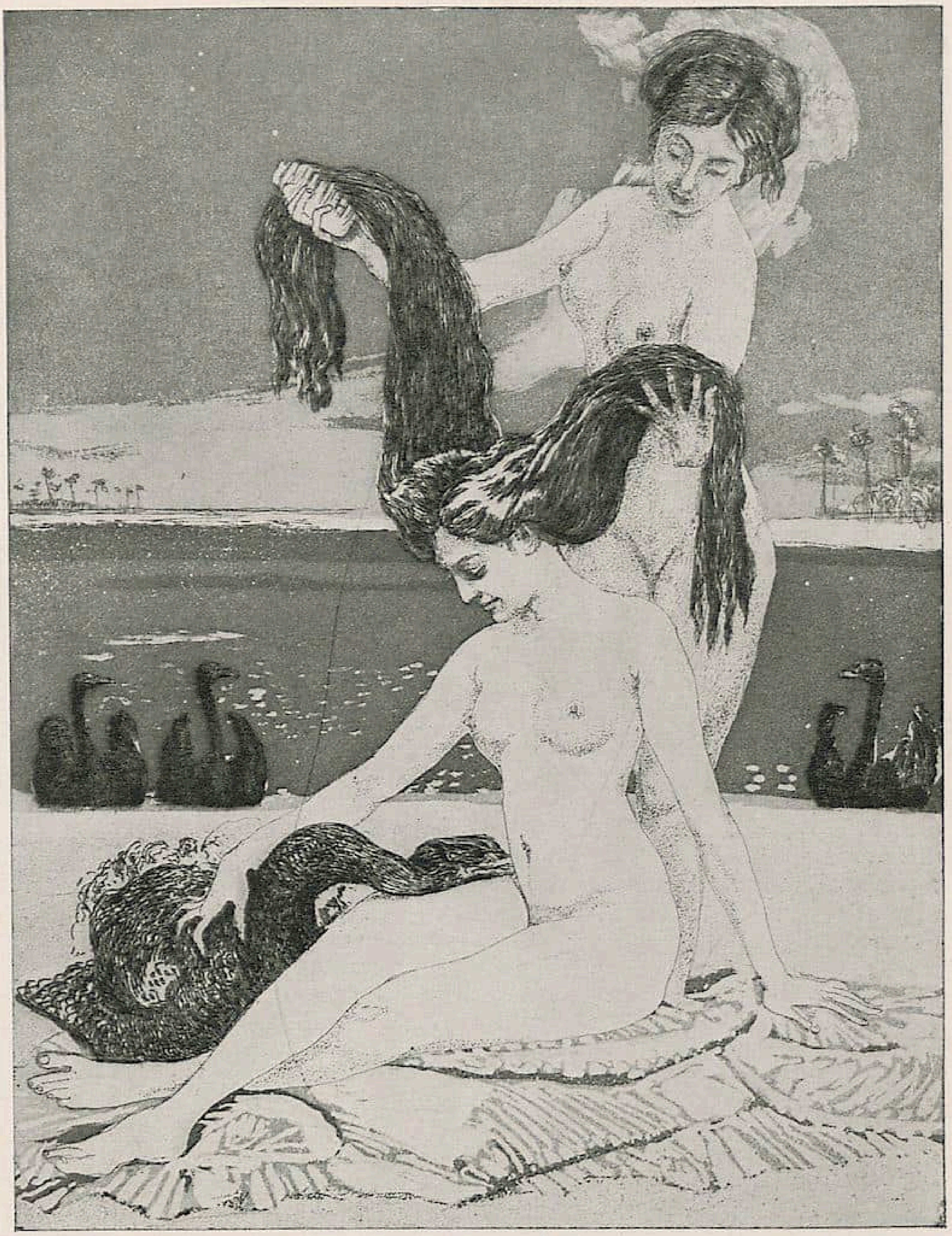
Sinnen erscheint die Schöne, zu deren Besitz er auszieht. Sie schwebt ruhend in Wolken, genau wie auf dem allerersten Bild, eine Phantasie in Nebelschleiern.

36. *Vorm Turm.* Der Ritter reitet steilsten Pfad hinauf, wo sonst nur Gemsen klettern. In der Ferne winken die Zinnen der verheißenen Burg. Wieder schwebt das zarte Nebelbild vor seinen ahnenden Sinnen.

37. *Die Höhle.* Auf höchster Höhe des Berges reitet der Ritter heran. Da öffnet sich vor ihm eine Höhle, in der der Zauberer mit seinen Gesellen kauert. Links ist auch eine Gefesselte, vielleicht die Jugendgeliebte des Ritters. Dumpf brütend sitzt der Unhold da und wartet auf die Ankunft des Werbers.

38. *Bedingung.* Der Ritter dringt in die Höhle, er will die Gefesselte befreien. Schon

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX KLINGER AUS DEM ZYKLUS „ZELT". BLATT 4
Mit Genehmigung des Verlages Amsler & Ruthardt, Berlin

hat er das Schwert gezogen; da packt der Zauberer die blanke Waffe und nennt ihm die Bedingung: nur wenn du tötest, was du bisher geliebt, darfst du die weiße Frau freien. Schon stehen die Gesellen mit dem Flugbrett bereit, das die Schöne vom Turm herabtragen soll.

39. *Mord.* Der Ritter tut das Entsetzliche. Er schlägt fünf Mädchen die von langen, goldenen Locken umwogten Köpfe ab; der Rumpf des letzten Opfers blutet aus roter Wunde. Zufrieden sieht's der Zauberer. Der Ritter aber sieht selbst bei dem harten Blutgeschäfte in Nebelschleiern die Geliebte.

40. *Luftfahrt.* Nachdem der Ritter die Bedingung erfüllt hat, schweben die Gesellen zum Turm, entführen die Schöne und tragen sie auf dem Flugbrette herab. (Dies Blatt hat als einziges Breitformat.)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX KLINGER AUS DEM ZYKLUS „ZELT". BLATT 7

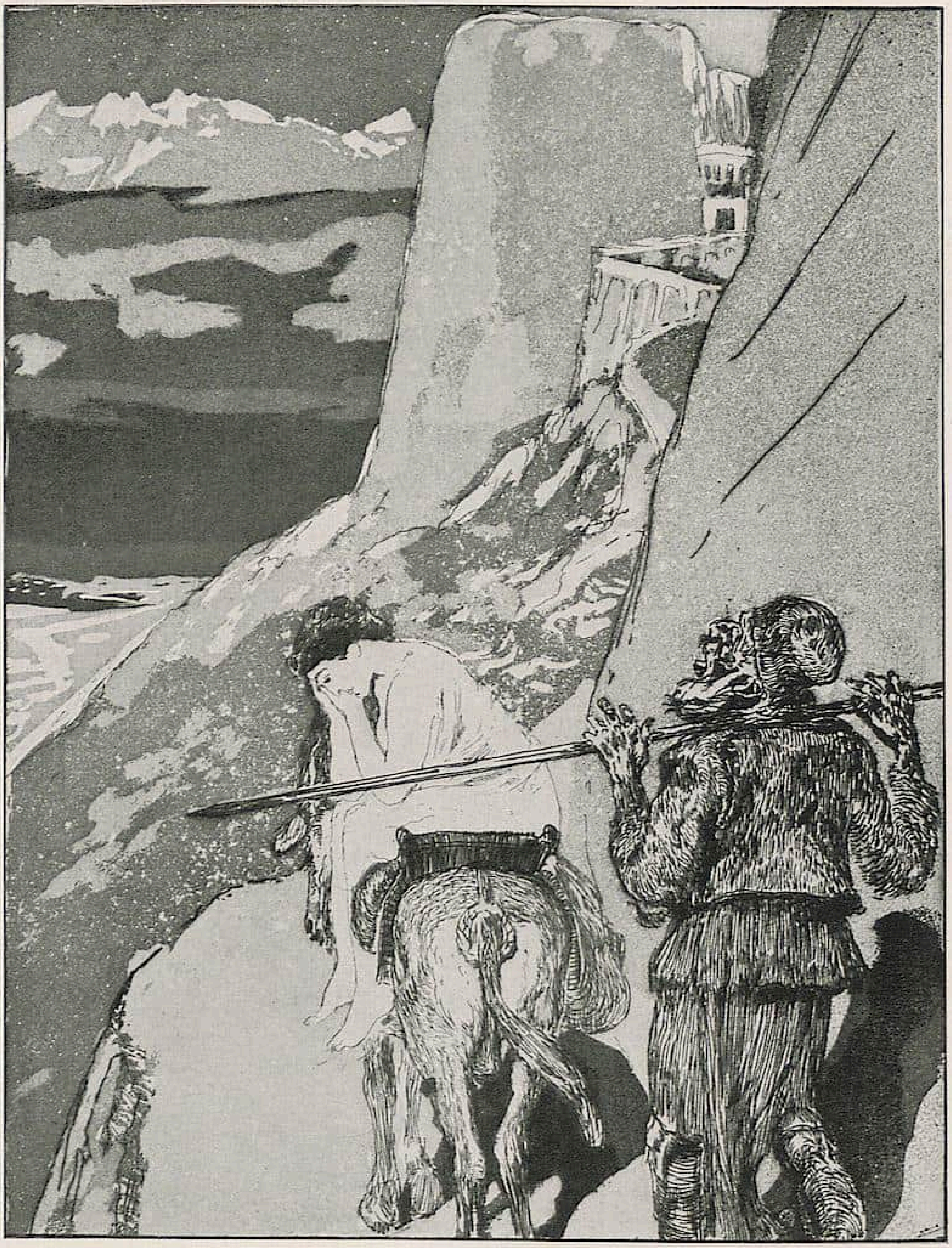
Mit Genehmigung des Verlages Amsler & Ruthardt, Berlin

41. *Gefunden.* In der Einsamkeit der höchsten Regionen der Felsen und Wolken kniet der Ritter vor der schönsten Frau; staunend blickt er zu ihr auf. Schwerer und voller denn je fließt dieser das Goldhaar in den Schoß und über den Rücken. Ueberwältigt drückt sie das Gesicht in die Hände; soll ihrer Leiden Ende hier Wirklichkeit werden? Lachend aber fährt der Zauberer mit seinen Gesellen durch die Lüfte davon.

42. *Waldnacht.* In der Hut tiefschattender Bäume sitzt die Befreite neben ihrem Ritter; unendliche Ruhe liegt über den beiden, deren Schicksale so wilde Ränke zu ertragen hatten. Glücklich umfaßt er die glückliche Geliebte. Jenseits der Kämme zieht der Menschen Zug vorbei; die beiden sehen und hören nur sich selbst.

43. *Im eignen Land.* Nun reiten die beiden

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX KLINGER AUS DEM ZYKLUS „ZELT“. BLATT 22

Mit Genehmigung des Verlages Amsler & Ruthardt, Berlin

durch lachende Blumen zum Schloß seiner Väter, in seine Heimat. Die junge Schloßherrin sitzt auf weißem Zelter, neben ihr reitet der jungfrohe Gatte. Fröhliche Willkommrufe erschallen, Fahnen werden geschwenkt. Kuppeln und Minaretts der Stadt leuchten in der Sonne und mächtige Felsterrassen in der Ferne.

44. *Entsetzen.* Allzu kurz ist das Glück. Als die beiden in der Kammer zusammenkommen wollen und vor das Bad treten, rauscht es aus den Fluten. Jene Enthauptete, deren Kopf der Zauberer gefordert hatte, hebt sich aus den Fluten und hält ihren Kopf dem Mörder entgegen, zugleich mit wilder Anklage auf ihn weisend.

45. *Vertreibung.* Der Mann flieht aus dem Hause, aus der Stadt; aber selbst draußen in der Wildnis jagt die Gemordete den Mörder

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX KLINGER AUS DEM ZYKLUS „ZELT“. BLATT 45

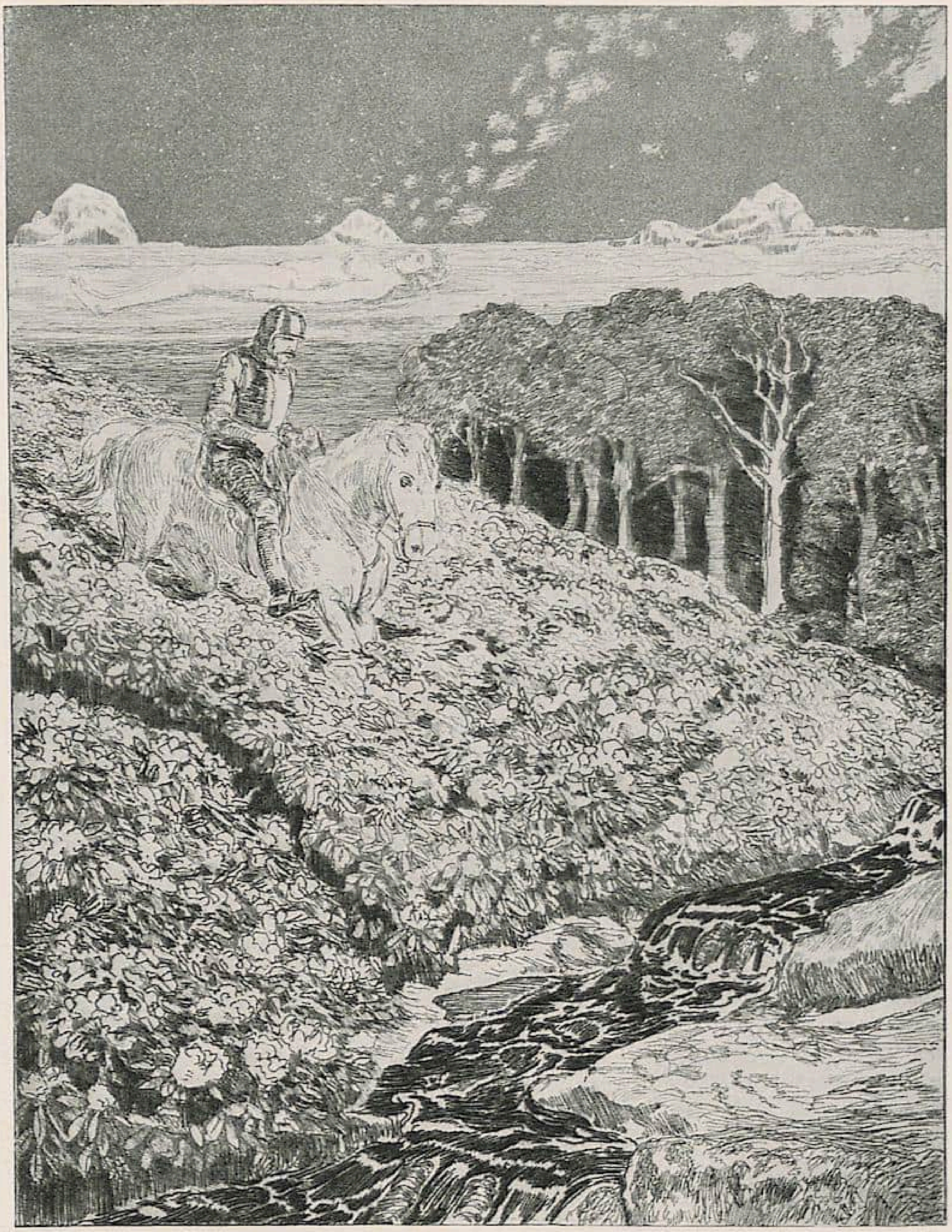
Mit Genehmigung des Verlages Amsler & Ruthardt, Berlin

vor sich her. Wie eine Furie schwingt sie die Geißel der Schlangen und wie Perseus reckt sie das versteinernde Medusenhaupt hoch empor. Die trostlose Natur bietet keinen Schutz; höchste Ungastlichkeit.

46. *Ende.* Nun holt Frau Venus die schlafende Frau, die noch einmal schlummernd in der Mulde ihrer Flechten liegt, zu sich in die ewige Heimat. Von der Erde schweben die beiden Frauen zum Aether. Tief unten auf der Erde steht noch das Zelt, in dem dies Frauenschicksal einst seinen Anfang nahm. Es ist geschlossen; keine jungen Kinder spielen auf der Wiese. Mit dem Stab der Herrschaft lenkt Venus die Fahrt durch die Wolken zu ewigen Höhen.

Man erwacht wie aus einem Traum. Der alte Poet Klinger hat wieder einmal Götter

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX KLINGER AUS DEM ZYKLUS „ZELT". BLATT 35
Mit Genehmigung des Verlages Amsler & Ruthardt, Berlin

und Menschen, Felsen und Höhlen, Wollust und Grausamkeit, Märchen und Wirklichkeit zum gewaltigen Spiel verbunden. Auch diesmal ist ein Frauenschicksal der Angelpunkt. Aber während uns die früheren Folgen, namentlich „Eine Liebe" und „Ein Leben" in die Wirklichkeit der eigenen Zeit und Gegenwart zogen, bleiben wir hier im Morgenland, in der Zeitlosigkeit, der Typik. Von der Schwaneninsel der Tiefe führt der Weg zum Turm des Leides, von dort zu kurzer Waldseligkeit und frühem Tod. Immer wieder leuchtet Glück, Seligkeit, strahlende Schönheit und Goldgelock auf — immer wieder greift die wilde Hand des Mannes begehrend, neidvoll, grausam, blutig dazwischen. Worte wie „Schwanenprinz", „Luftfahrt", „Frau Venus" weisen in die Romantik freischweifender Märchenfülle.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Und doch zieht uns die Wahrhaftigkeit, der Ernst, die Greifbarkeit aller Szenen immer wieder vom Märchen in die Wirklichkeit zurück. Es ist bekannt, wie schnell Klinger erzählt. Alles Nebensächliche ist weggehauen, jedes Bild ist eine Kapitelüberschrift. Ob wir alle Einzelheiten richtig gedeutet haben, wissen wir nicht. An so schönen Rätseln wird man noch lange herumraten. Außerordentlich sprechen, wie so oft, die Landschaftsbilder. Das Nackte ist von hinreißendem Schwung, die Formen sind reich und gesättigt in Einzelheiten.

Man kann es beklagen, daß Klinger immer wieder seine graphischen Folgen an das erotische Thema bindet, als wenn es sonst keine tiefgreifenden Stoffe gäbe. Aber hier rühren wir an eine Einseitigkeit der ganzen modernen Seelenanalyse. Immer wieder sucht diese im Widerstreit der Geschlechter den Widerstreit des Lebensdranges zu spiegeln. Sicher ist die typische Behandlung ein Fortschritt gegen den naturalistischen Stil früherer Folgen.

Klinger geht einen sehr einsamen Weg. Der einzige, der heute neben dem Griffel Pinsel und Meißel souverän beherrscht, ferne den Kämpfen des Impressionismus sowohl wie den jüngsten Revolutionen, ist er der letzte aus der Gruppe der Neurömer, der in seinen Kunstwerken ein Weltbekenntnis höchster Besinnung vorträgt. Wir Heutigen können diese leidenschaftlichen Zeugnisse einer stark erregten Seele nur teilnahmvoll begleiten mit echter Ehrfurcht; erst wenn man wird Abstand nehmen können von diesem Gesamtopus, wird man das Ganze würdigen können. Schon beginnt das Urteil über seinen Beethoven positiver zu werden; ein Bild wie die Pietà in Dresden ist längst klassisch geworden, und so wird es auch der Kreuzigung ergehen. Das graphische Werk hat durch diese 46 Blätter eine Bereicherung stärkster Art erfahren. Wie man auch das einzelne später beurteilen mag: Klinger hat in einer Zeit, in der von der Kunst Inhaltlosigkeit oder lediglich Stimmung verlangt wird, den Mut zum Bekenntnis. Wer denkt nicht dankbaren und bewegten Herzens an die Stunden der Jugend zurück, als ihm zuerst Klingers Radierungen wie Offenbarungen aufgingen? Die Unbedingtheit, mit der wir dem Meister damals folgten, haben wir heute nicht mehr. Aber dieser neue Zyklus ist ein neuer Beweis der Unerschöpflichkeit, der Gedankentiefe und der Formkraft des Künstlers. Wir beglückwünschen ihn und den Verlag zu dem Mut, jetzt in der Kriegszeit diese Blätter ins Land gehen zu lassen, die uns in die Tage zurückversetzen, in denen wir ganz den Kämpfen der eigenen Seele leben durften.

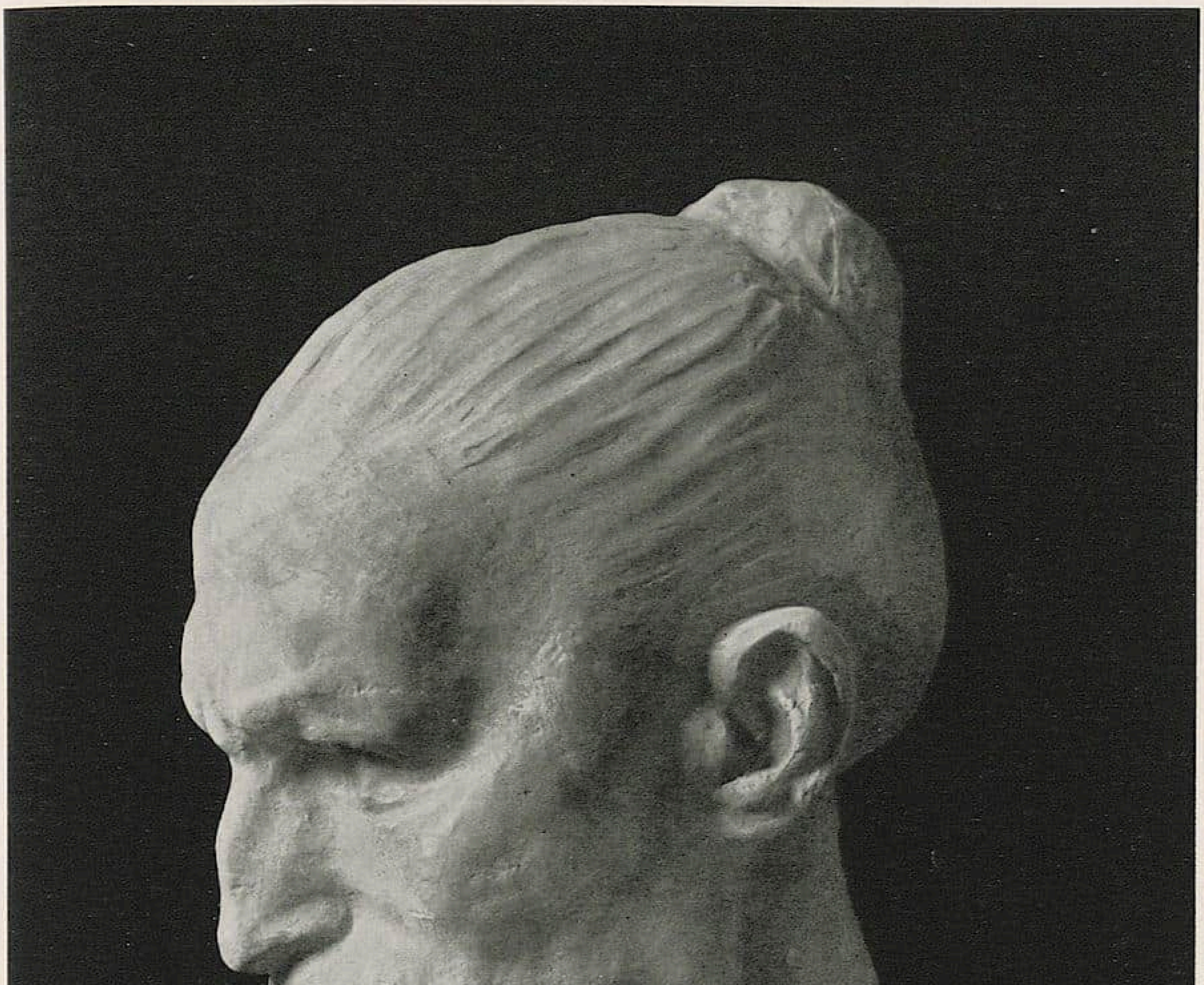
NEUE ARBEITEN VON GEORG SCHREYÖGG

Von Ludwig Segmiller

Während wir, beeinflußt durch literarische Schöpfungen der Richtung Sorel, Bourget, Anatole France bis Dostojewsky, gewohnt waren das eigene Gefühls- und Willensleben scharf unter skeptische Beobachtung zu stellen, scheint in der Gegenwart das gesunde Urteil über neuzeitliche Strömungen in der Malerei und Plastik mehr oder weniger schwankend geworden zu sein. Der impressionistischen Situation gegenüber, in der sich das Können vom Nichtkönnen deutlich schied, da es sich um die Darstellung äußerer Dinge handelte, vermochten sich viele selbständige Bewertungskraft anzueignen. Die raffiniert ausgebildete Technik, das feinsinnige Aufsuchen von physiologisch reinen Farbenharmonien oder die plastische Impression genügten den gesteigerten Ansprüchen auf die Dauer nicht mehr. Da die rein visuelle Tätigkeit des Künstlers und des Beschauers als zu ärmlich empfunden wurde, stocherte man gleichsam als Surrogat für die fehlenden geistigen und seelischen Wechselbeziehungen im Persönlichen des Schaffenden herum. Nur um schließlich zur Erkenntnis zu gelangen, daß gleich den Schöpfungen des gotischen Mystizismus oder jenen der dämonischen Himmelsstürmer der Renaissance *das Kunstwerk selber das seelische Erlebnis in sich zu bergen habe.* Nicht potenzierte Virtuosität, sondern innerer Impuls wurde die Forderung des Tages. Dergestalt entstand der Antiimpressionismus.

Die Entwicklung der Kunst fand sich von der bloßen Uebung zum Bild und zur Ausdrucksplastik zurück. Zunächst freilich nur theoretisch. Die Periode vor Ausbruch des Weltbrandes stand zu sehr unter dem Hochdruck von Ueberfeinerungen. Es geschah die bewußte Betonung krankhaft verwickelter, dekadenter, nicht selten sogar perverser Eigenart. Die sich häufig widersprechenden Anschauungen gelangten nur zu oft zu einem Verwerfungsurteil des Gesunden und ungezügelte individualistische Forderungen schossen wuchernd empor. Das Belauern und Aufdecken von Verrenktheiten wurde vielfach als normale Richtschnur angesehen. Es ist typisch, wenn sich im Werk von Cornelius Gurlitt „Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts" der denkwürdige Leitsatz findet: „Daß jede eigentümliche Künstlerindividualität, und scheine sie auch die leibhaftige Narrheit zu erstreben, von der Kritik bewundernd anzuerkennen sei."

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GEORG SCHREYÖGG STUDIENKOPF ZUR „KRIEGSMUTTER“ (STEIN)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GEORG SCHREYÖGG „MEDITATION"

Pathologische Künstlerindividualität gewann einen ziemlichen Grad des Einflusses. Andererseits wurde von geschickten Psychographen die Situation der seelischen Rhythmen ins Extrem gekehrt, so daß der freien Entwicklung des Expressionismus von verschiedenen Seiten her hindernde Schwierigkeiten genug entstanden. Dem Gewicht der ehrlichen künstlerischen Ueberzeugung, das auch den Bahnbrechern der neuen Richtung unbedingt zuzuerkennen ist, muß wieder zu seinem Recht verholfen werden, nur dann wird die Phrase in der Kunst verschwinden und die Bahn für das künstlerische Bekenntnis jeder Auffassung wieder frei sein.

Allmählich beginnt man sich im Chaos der

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GEORG SCHREYÖGG

BÜSTE DES MALERS HEINRICH ALTHERR (BRONZE)

Erscheinungen zurechtzufinden und zu erkennen, daß der absolute Nihilismus der Form doch recht weit entfernt von Kunst ist. Das bewies nicht zuletzt die kürzlich geschlossene Ausstellung der Neuen Münchener Secession. So wendet sich das Verständnis auch jenen Künstlern wieder zu, die ohne an impressionistischen Uebungen hängen geblieben zu sein, sich trotz aller Gegenbewegungen nach wie vor zur Form bekennen. Auch Georg Schreyögg, der bekannte Karlsruher Bildhauer, steht inmitten dieser Strömungen und Gegenströmungen als einer, der das seelische Moment mit der Schönheit der plastischen Gestaltung zu verbinden strebt. Der Einfluß Adolf von Hildebrands mag den Künstler vielleicht einige Zeit etwas zu stark gefesselt haben. Die Werke Donatellos und anderer großer Meister der Renaissance, die er während eines einjährigen Aufenthaltes in Italien ungehemmt auf sich wirken ließ, äußerten in gewissem Sinne Vertiefung und Befreiung. Vertiefung in Hinsicht auf Klarheit und Größe des Ausdrucks, Befreiung in bezug auf Formgebung. Beide Quellen, aus denen der Künstler schöpfte, verstärkten in ihm die Abneigung gegen das Formlose. Dazu kam der handwerkliche Geist, in dem er schon früh durch praktische Arbeiten erzogen wurde. G. Schreyögg hat sozusagen von der Pike auf „beim Material gedient". Er ist Steinbildhauer. Nicht verwunderlich daher, daß er die Form

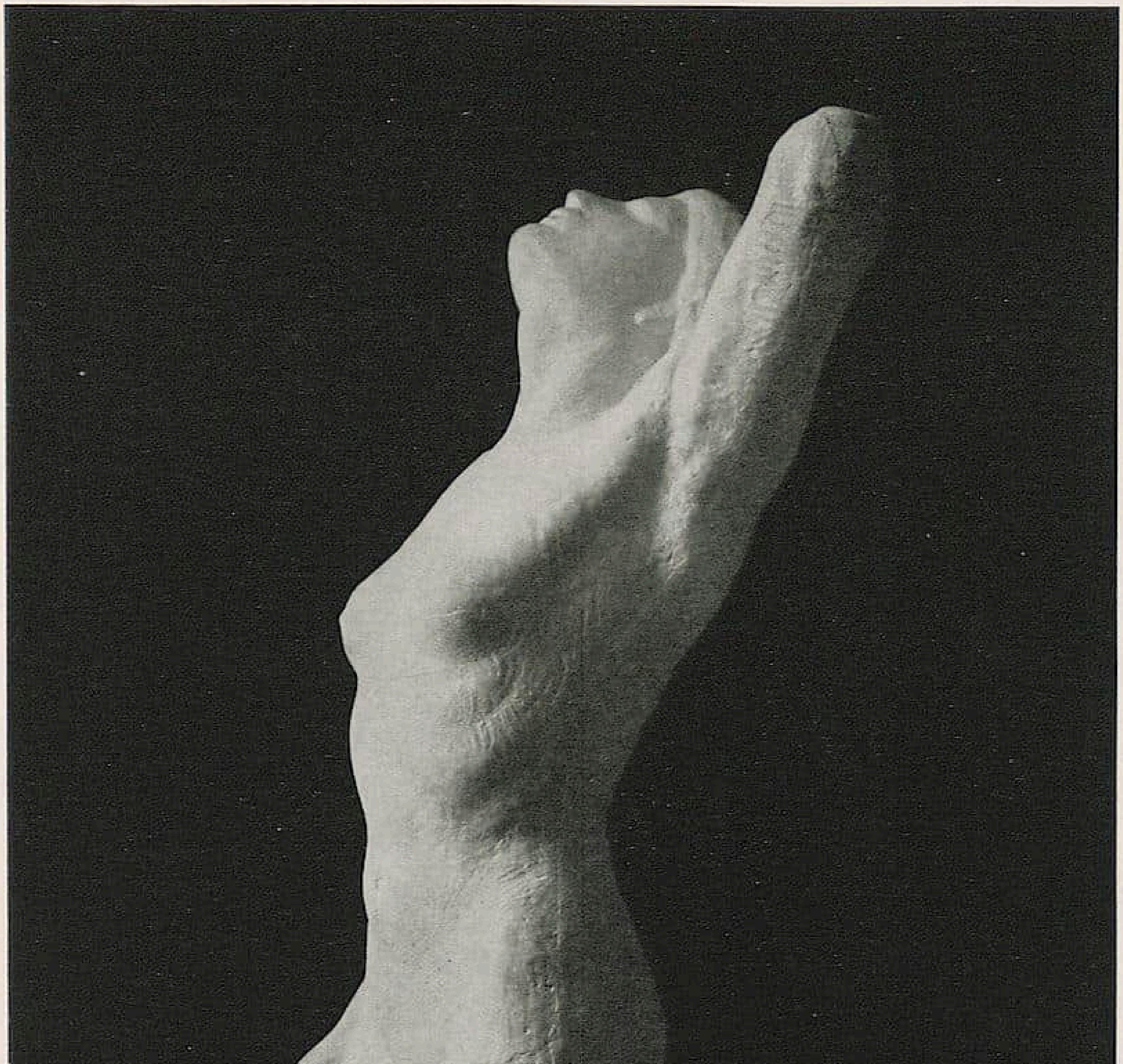
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

aus den Anreizen des Materials entwickelt. Dieser Umstand schließt von vorneherein sensible Spielereien aus. Materialempfinden und Ausdruck plastischer Schönheitswerte waren von jeher die hohen Ziele, denen der Künstler unentwegt zustrebte. Die Darstellungstechnik und Charakterisierung paßt sich völlig dem Material an, sei es Marmor oder Granit, Majolika oder Bronze. Zahlreiche Arbeiten, besonders Porträts, die auf vielen bedeutenden Ausstellungen zu sehen waren, erweisen dies. Nicht weniger seine neuesten Bildnisschöpfungen von Trübner und Hellwag oder sein neuestes Frauenbildnis in Majolika. Ins Gebiet der Bauplastik fallen die Reliefs für die neue Ausstellungshalle in Karlsruhe, in denen allerdings antike Untertöne vernehmbar sind, aber Ornamentalität, Rhythmik und Tektonik voll zur Geltung gelangen (Abb. S. 111).

Mancherlei bedeutende rein plastische Schöpfungen, die zum Teil mit ersten Preisen bedacht wurden, entstanden in den letzten Jahren: das Großherzogdenkmal in Mannheim, eine treffliche Marmorfigur „David“ für das Museum in Freiburg, ein Vasenträger, der von der Galerie in Karlsruhe angekauft wurde und anderes. Am klarsten scheint sich jedoch die neueste Entwicklung des Künstlers in dem

GEORG SCHREYÖGG — BILDNIS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GEORG SCHREYÖGG ERWACHEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GEORG SCHREYÖGG MÄDCHENBÜSTE

feinsinnig charakterisierten Bildnis (Abb. S. 108) und in den figürlichen Arbeiten „Meditation" (Abb. S. 106), „Quelle" und „Kriegerfrau" (mit zwei ausdrucksvollen Kopfstudien Abb. S. 105) darzustellen. Das Bildnis erweist tiefe Verinnerlichung; in den Figuren ist das formale Bewegungsproblem allenthalben gelöst. Zumal die „Meditation" erscheint in reizvollen Linienfluß getaucht. Die neue Wandlung der Auffassung aber ist in der Befreiung von dem zu erblicken, was Hildebrand allzustreng im Problem der Form fordert: *im Eingehen auf den „inneren Ausdruck"*. Dadurch wurde die frische Stärke der Konzeption erhalten. Die Bildung der Form ist nicht mehr das alleinige Ziel. Sie beginnt sich höheren, künstlerischen Gesichtspunkten unterzuordnen, ohne aber völlig von dem Gedanken an den „sozialen Stil" beherrscht zu sein.

NEUE KUNSTLITERATUR

Liebermann, Max. Die Phantasie in der Malerei. Gebd. M 3.50. Berlin 1916, Bruno Cassirer.

Wer von der spekulativen Grenze her in das Reich der Kunst getreten ist, weiß, welche Vormachtstellung der Phantasie im künstlerischen Schaffen zukommt. Das Beste, was über das Wesen der Phantasie und ihre Stellung in der bildenden Kunst bisher gesagt worden ist, hat Ribot in seinem ernsten Werke „Die Schöpferkraft der Phantasie" gegeben. Als neuer Beitrag zu diesen kunstpsychologischen Fragen erscheint soeben Liebermanns Untersuchung. Wenn ein Mann, der jahrzehntelang den Pinsel geführt, aus seinen Erfahrungen heraus sich über die seelischen Elemente in der Malerei ausspricht, so dürfen seine Ausführungen ein starkes Interesse für sich beanspruchen. Und die Gedanken Liebermanns gewinnen an Bedeutung dadurch, daß er dem Wort Phantasie jenen generellen Inhalt gibt, den es etwa bei Delacroix hat. Er versteht unter Phantasie den gesamten „belebenden Geist des Künstlers". Die ganze Seele sucht er in dem Bilde. „Nur wenn das Kunstwerk für den Künstler eine Welt war, wird es auch eine

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Welt für den Beschauer." Diese Worte Grillparzers decken sich mit dem ästhetischen Glaubensbekenntnis Liebermanns. Gleichgültig sind ihm Idee und Sujet; vielleicht zu gleichgültig. Ebenso weist er der Technik eine untergeordnete Stellung zu. Sie hat nur insoweit künstlerisches Interesse, als sie imstande ist, das erschöpfend auszudrücken, was der Maler aussprechen wollte. Sie ist aufs engste verknüpft mit der Persönlichkeit des Künstlers und jeder wahre Meister schafft sich seine Technik neu. Die Kraft der Naturanschauung ist dem Verfasser ein Wertmesser für das Bild. Nicht die virtuose Mache, sondern der Geist des Bildes bedeutet seinen Wert. Es ist in einer Zeit, wo man das Handwerksmäßige der Malerei oft so stark in den Vordergrund gestellt hat, ein wahrer Segen, daß eine Malerpersönlichkeit von der Bedeutung Liebermanns ihre Autorität für eine Verinnerlichung der Malerei in die Wagschale wirft. Eine wichtige Rolle weist Liebermann der Intuition und dem affektiven Faktor der Phantasie zu; überraschend ist dagegen, wie wenig er vom intellektuellen Faktor hält. Auch das gehört zu dem Werte dieser Publikation, daß sie mitunter zum Widerspruch herausfordert und damit uns zwingt, diese ästhetischen Fragen von allen Seiten her zu beleuchten. Am meisten wird dabei die überwiegende Bedeutung befremden, die Liebermann dem Unbewußten zuerteilt. „Der echte Künstler", behauptet er, „gleicht dem Reiter über den Bodensee: erst nach Vollendung des Werkes entdeckt er voller Grauen die Schwierigkeiten, die zu überwinden waren, und er würde sein Werk nicht unternommen haben, wenn er sie vorher erkannt hätte." Im Gegenteil. Wir glauben, daß der ernste Künstler sich der Schwierigkeiten wohl bewußt war und daß gerade der Kampf mit ihnen das war, was ihn reizte und sein Interesse während der Arbeit wachhielt. So wird man mitunter verwundert den Kopf schütteln, aber man wird aus der hübsch ausgestatteten Schrift, deren abgeklärte, vornehme Sprache sehr wohltuend berührt, eine Fülle wertvoller Anregungen gewinnen.

Dr. Michael Birkenbihl

GEORG SCHREYÖGG — RELIEF FÜR DIE NEUE AUSSTELLUNGSHALLE IN KARLSRUHE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEPH DAMBERGER

Von Hermann Esswein

Die Lehre von der Unerheblichkeit des Thematischen, deren pädagogischer Wert gänzlich außer Frage steht, hat in Wirklichkeit noch keinen Berufenen und Ueberschauenden unter unseren Künstlern von der Hinneigung zu bestimmten Stoffgebieten abgehalten. Wo das Gegenständliche nicht zur Erreichung kunstfremder Nebenzwecke, zur Erzielung literarischer Pointen mißbraucht wird, da bedeutet es eben eine bestimmte Sphäre künstlerischer Lieblingsprobleme, auf die sich zu beschränken des Malers gutes Recht ist. Die leere Gestaltenfülle jener Allerweltsmalerei späterer Tage, die vom Stilleben bis zur verwickelten figurenreichen Wandkomposition schlechthin auf jedem Gebiete Meister sein wollte, ohne auch nur eines einzigen der ersten und einfachsten Schaffensgesetze Herr zu sein, dürfte wohl von keinem Einsichtigen jener altmeisterlichen Gelassenheit vorgezogen werden, die im engsten Kreise des Thematischen und in weiser Zurückhaltung gegenüber der lockenden Mannigfaltigkeit der Motive einen unerhörten Reichtum an innerer Form, an künstlerischer, nicht an schildernder Vielfältigkeit offenbart hat.

Es gab Maler gewisser gegenständlicher Gebiete der Gegenwart sowohl wie der Vergangenheit, die, ob sie sich selber nun Genre- oder Historienmaler nannten, im Grunde doch nur die Illustratoren der von ihnen bevorzugten Erscheinungenkreise waren, Begabungen, die alle ethnographischen, psychologischen, kulturhistorisch oder sonst geschichtlich merkwürdigen, alle novellistisch anregenden oder poetisch rührenden Seiten ihres Themas mit nimmermüder Geschäftigkeit durchspürten und es dabei vollständig verständnislos oder wohl gar verdrossen ablehnten, den eigentlichen, den künstlerischen Möglichkeiten ihres Stoffkreises auch nur etwas näher zu treten. Das Genre eines Knaus oder Defregger, ich exemplifiziere mit Absicht gerade auf diesen Altmeister des Bauerngenres, hatte für alle seine weitläufigen Berichte, Erbauungen und Humore, für die ganze äußere Fülle seiner Szenen, seiner rein motivlichen Neuwendungen, im Grunde nur immer wieder die nämliche malerische Form, die wandellose Anwendung einer zum Kanon gewordenen Folge akademischer Gestaltungsgrundsätze.

Wie sich nun seit den Tagen Leibls, des Realismus, der Freilichtmalerei und des Impressionismus dieses verhärtete Erdreich auflockerte unter der Pflugschar einer neuen Kunstgesinnung mit neuen, eigenwilligen Geschmacksanforderungen, sei hier am Schaffen Joseph Dambergers nachgewiesen, dessen Kunst als Bauernmalerei die Beschränkung auf ein bestimmtes Gebiet nicht literarisch gegenständlicher Absichten, sondern künstlerischer Aufgaben bedeutet, die mit dem Motiv nicht erzählerisch anregt, lockt und spielt, sondern sich in ernster Malerarbeit mit künstlerischen Aufgaben auseinandersetzt, die Genre im Sinne jenes alten anekdotischen Bildertheaters ebenso wenig ist wie die Kunst, der wir Leibls in Köln hängenden Schimmelreiter oder den lesenden Mohren Trübners im Frankfurter Städelinstitute zu verdanken haben.

Damberger, von Wilhem Diez ausgehend, kommt allerdings aus einer Genreschule, aber er gehört zu den wenigen, die sich schon gleich zu Anfang ihrer Laufbahn aus eigenem Bedürfnis gerade das aneigneten, was der Meister selbst nur in störender Vermengung mit illustratorenhaften Eigentümlichkeiten der Komposition und der Zeichnung zu bieten vermochte: Ein Tongefühl, das ihn als Urkeim einer reichen malerischen Entfaltung gegen die Verlockungen vom Gegenständlichen her schützte.

Neben frühen Proben dieses großzügigen Erfassens toniger Reize finden wir in der Frühzeit freilich auch Zeugnisse eines naturalistischen Zeitgeschmackes, der den akademischen Kanon lediglich schlichter und wahrer handhabte, ja der in seiner Feindseligkeit gegen alle Romantik der Farbe und der Auffassung weder vor Härten noch vor Nüchternheiten zurückschreckte. Einem Gruppenbilde wie den hier gezeigten „Sonntag“ wird wohl niemand die leichte Hand und den flüssigen Pinsel des späteren Meisters ansehen. Die Pietät gegen die Einzelheit waltet hier als strenge, wir sagen heute verkehrte, mißverstandene Selbstzucht gegenüber dem ausschweifenden, unruhig nach Sensationen suchenden Malertume, und nicht anders wie der frühere Akademismus sich die Kunst verdorben durch die ewigen Rücksichten auf ein fragwürdiges Schönheitsideal, genau so hemmte sich nun der ihn ablösende naturalistische Kunstwille durch seine Akribie der Wirklichkeitstreue, die wohl mit den komödiantenhaften Zügen des älteren Genres gründlich aufräumte, im Grunde aber doch eher ein allgemeingeistiges Programm erfüllte,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF DAMBERGER IN DER LAUBE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEPH DAMBERGER ALTBAYRISCHE BAUERNMÄDCHEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

anstatt eine neue künstlerische Form aufzustellen. Die melodramatischen Bauern Defreggers verzichten hier auf ihre Gastrolle im Salon der Gebildeten und werden wieder aktuelles unverkleidetes Volk. Sie sind hier, erst recht natürlich in der späteren künstlerisch finition erforderte Temperament. Schon das, so dürfte ihm der Programmernst jener Tage eingeredet haben, wäre eine Fälschung, und so sehen wir denn erst später als die nächste Vorstufe zur vollen künstlerischen Freiheit Arbeiten von der Art jener strickenden Bäuerin

JOSEPH DAMBERGER JUNGES MÄDCHEN

reifen Produktion Dambergers, ganz echt und bei sich zu Hause. Eine zeitbedingte Note von Wahrhaftigkeit und sozialem Mitleid verhindert den Maler, auch nur im geringsten an ihre arme und nüchterne Modellhaftigkeit zu rühren, ja er sieht das bayerisch-schwäbische Daseinswinkelchen, dem sein Interesse gilt noch nicht durch das von der Zola'schen Devor gelblichem Abendhimmel, eine Kunst, die schon anfängt im Sinne der entwicklungsgeschichtlichen Moderne Malerei zu werden, die sich zum mindesten durch ihr lyrisches Pathos und den freieren Strich aus der naturalistischen Sphäre in die realistische erhebt.

Den reifen Damberger nun finden wir großen Vorbildern und mächtigen Zeiteinflüssen bei

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

115

JOSEPH DAMBERGER SCHLIERSEERINNEN

15*

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

weitem nicht so verschuldet wie die Mehrzahl seiner Mitstrebenden. Ein verschlossener Einzelgänger, höchst mißtrauisch gegen alles, was nicht ganz unmittelbares Erlebnis ist, impulsiv und grüblerisch zugleich, wenig, dann aber höchst intensiv arbeitend, dafür aber vom innerlichen Verarbeiten der Eindrücke unausgesetzt bewegt, fand der Meister, zumal durch seine Farbe, das Beste doch in sich selber, wenn schon wir zur Einordnung seines reifen Schaffens an Mancherlei, an eine prominente Seite Leibls, an die Quintessenz der uns von Westen gekommenen impressionistischen Anregung, ja über die nach naturalistischem Abirren wieder aufgenommene Diez'sche Ueberlieferung noch weiter hinaus an Alt-Holland denken können, nicht nur hinsichtlich der Ausweitung kleiner Formate zu einer bedeutenden malerischen Welt, sondern auch in Hinsicht des feinschmeckerhaften Verweilens bei intimen Raum- und Farbensensationen.

Damberger versucht sich im Aufstieg zur Meisterschaft zunächst an der vereinzelten Figur, die zum Heile ihrer unbefangenen Wirkung, der zuweilen drastisch pointierten Geste doch stets mehr Modell als Motiv bleibt. Erst später fügt er seine Gestalten zu Dreien und Vieren in die reichen Verschränkungen der Umgebung, zwischen lichtdurchronnene Bänke und Lattengitter und in die Fülle farbiger Tonwerte wie sie ein Gehölz im Freilicht, eine Sandgrube unter offenem Himmel darbieten und kommt so zuweilen nahe an eine Bildform heran, die auf die individuellen Besonderheiten ihrer figuralen Elemente keinen Wert mehr legt und auch den Menschen nicht anders behandelt, denn als ein stillebenhaftes Stück ihrer endlosen Farbenmelodie.

Das Werk von 1913, auf das hiermit exemplifiziert wurde, steht sehr bezeichnender Weise zwischen den Ruhenden Mädchen von 1915 mit ihrer schnittig-zeichnerischen Stilnote und einem gänzlich pointenlosen Laubenbilde von 1912, das bei köstlich delikater Behandlung seiner reichen Oberfläche ganz und gar Geschmack und Feinheit, gepflegteste Farbenkultur ist. Damberger, und das unterscheidet ihn von allen seinen richtungsbefangenen Zeitgenossen, von den geringeren Mitläufern sowohl wie von bedeutenden Begabungen, die sich vom Entwicklungswillen der modernen Form instinktiv weitertragen lassen, sucht eben nicht durch eine Reihe von Bildern *eine* Synthese, sondern er behandelt jede jeweilige Intuition synthetisch aus ihren eigenen Anforderungen heraus. So ist sein persönlicher Stil, so prickelnd geheimnisvoll, so überzeugend vorhanden und doch so unfaßbar, wie alles bedeutend Individuelle, und der Zeitstil, die jeweiligen Programme, Errungenschaften, Ziele der durchlebten Kunst- und Geschmacksepochen bedeuten ihm nicht mehr als Anregungen, zu Bedenkendes, zu Versuchendes, eigenartig zu Wendendes, nie aber eine Verpflichtung, nie einen Befehl.

Ich habe damit vorausgreifend schon mein Bestes, mein abschließendes Urteil über die bis zum heutigen Tage lebendige und will es Gott wohl nie in einem besonderen Popanz von „Form" erstarrende Entwicklung Dambergers gesagt, und ich muß nun von den am weitesten vorgeschobenen Versuchen, von den Möglichkeiten dieser Kunst, wieder zurück zu ihrem Durchschnitt, zu ihren älteren Gegebenheiten, die nicht durch Anteilnahme an den Kämpfen der jüngsten Vergangenheit um die neue Bildform, sondern durch höchst eigenartige persönliche Wendungen über die impressionistische Stufe hinausgehoben sind.

Wenn wir von der stark motivlichen Probe von 1911 absehen wollen, bemerken wir, wie klug der Künstler es vermieden hat, zu seinen Gestalten die nüchternen Lokalitäten ihrer Naturwirklichkeit hinzuzubauen. Die Figur und ihre Umgebung, der aus oft nur arabeskisch angedeuteten Fragmenten suggestiv auf uns eindringende Innenraum Dambergers sind die vollkommenste stets ganz aus dem Geiste eines atmosphärischtonigen Malererlebnisses geborene Einheit, die uns auch von ferne nicht mehr an jene guckkasten- oder bühnenmäßigen Ausschnitte denken läßt, wie sie ein Gemeingut der älteren Genrekunst gewesen sind. Diese höchste, lebendigste Unmittelbarkeit, die das kennzeichnend Hilflose, Stutzige und Eckige des Modells mit prickelnder Unbefangenheit unangetastet läßt, verträgt sich zum Besten nicht nur mit Dambergers außerordentlich geschmeidiger, wohlklingender und gepflegter Farbe, sondern auch mit seinen auf geistvollen Abstraktionen beruhenden Kompositionseinfällen, durch welche stets die nüchterne Zufälligkeit der Wirklichkeitserscheinungen den Gesetzlichkeiten einer künstlerisch steigernden und ausdeutenden Imagination unterworfen wird. Wo der realistische Abmaler einen Ausschnitt heruntermalt, vor dem man dann „wie wahr", „wie echt" ausrufen kann, gibt der Maler Damberger geistig anregende Konfigurationen durch die Statik seines Aufbaues, der im Unterschied zu den Bestrebungen der Jüngsten freilich kein Aufbau rein aus der Raum suggerierenden Farbe selbst ist. Damberger brauchte lange sein Schwarz als Tragegerüst seiner aus Knochen, Fleisch und Haut bestehenden Bilder, und wenigstens die Mehrzahl der hier gezeig-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEPH DAMBERGER — BÄUERIN MIT DER PELZMÜTZE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEPH DAMBERGER BAUER KORN PUTZEND

Handschriftlichkeit, die mit der unnützen Kühnheit ihrer Pinselhiebe, mit der aufdringlichen Keckheit ihrer Farbenschnörkel so ziemlich das einzige ist, was sich unsere Effektmaler aus dem Kanon des Impressionismus angeeignet haben. Die reizvollen Spiele der sicheren Hand kommen bei Damberger immer erst nach dem Ernste der keiner Geschicklichkeit, keiner Pinselgymnastik zugänglichen Seite der Malerei. So ist bei ihm der Strich kein Ersatzmittel, sondern eine aus den Geheimnissen der Intuition geborene Notwendigkeit.

Der Farbe Dambergers von Bild zu Bild nachzugehen hätte ungemein viel Anreizendes, verbietet sich hier jedoch aus dem Grunde, weil auch der technisch besten Wiedergabe eines einzelnen Stückes aus einer so überreichen Mannigfaltigkeit nicht allzuviel Beweiskraft innewohnt. Wohl aber kann über den Charakter der Farbenaufgaben, die der Künstler mit Vorliebe aufsucht, im allgemeinen gesagt werden, daß sie alle die geheime Schönheit im Dürftigen, Mittellosen, Unansehnlichen aussprechen, die sublime blumenhaft flüchtige Sinnlichkeit einer herben Asketennatur fühlbar machen. Es sind Feldblumensträuße, welche dieser zarte Farbensinn windet, aber ihnen fehlt der leuchtende Mohn und das schmetternde Blau der Cyanen. Frostverbrannte und regenverwaschene Farben sind es, Farben des Vorfrühlings, den Damberger in der Mehrzahl seiner Werke feiert, Farben von schüchterner Anmut, auf die nur selten das zarte Gold einer schrägen gütigen Sonne fällt.

ten Arbeiten, nicht was weiter oben als der nachimpressionistischen Bildform verwandt angesprochen worden, verzichtet keineswegs auf eine Art von pointierender Intellektualität der Komposition, die man wohl am besten graphisch nennt, um sie recht deutlich von der vorimpressionistischen, melodramatischen, in wesenlosen Einzelheiten schwelgenden illustrativen Note abzusetzen.

Dambergers Pinselführung nutzt wohl alle Freiheiten des Impressionisten-Bekenntnisses aus, indem sie die großzügige Statik der Massen durch ein von Fall zu Fall wechselndes System der Fleckenformen umrankt, aber diese reichhaltige Ornamentik, dieser intime durchaus organische Formenschatz der künstlerischen Niederschrift ist nirgends jene billige und manierierte

FRITZ BOEHLE †

Der Verlust, den die Frankfurter Kunst durch den Tod Boehles erlitten hat, bedeutet für die deutsche Kunst zugleich die Einbuße einer großen, ursprünglichen Kraft, einer der stärksten Persönlichkeiten, die ihr zurzeit gehörten. Außerhalb aller Parteien in der Kunst stehend, in seiner Eigenart keiner der großen Entwicklungsrichtungen sich einfügend, ist er schließlich von allen anerkannt worden als einer, der etwas ist und der etwas kann.

Boehle ist, obschon in Emmendingen geboren, früh nach Frankfurt gekommen und völlig zum Frankfurter geworden, auch in der Sprache die Heimat nie verleugnend. Die Kunstschule des Städel-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEPH DAMBERGER MÄDCHEN IM GRÜNEN

schen Instituts hat ihm den ersten Unterricht gegeben; Hasselhorst war sein Lehrer, der sichere, präzise Zeichner, der auch den Schülern die nie versagende Treffsicherheit des Stifts vermittelte. Mitstrebende waren Altheim und der jung gestorbene Kilb. Thomas Kunst konnte nicht ohne Einfluß bleiben. Von Frankfurt kam er nach München, in die Diez-Schule. Eine bedeutende Einwirkung hat er hier wohl kaum erfahren; vielleicht mag der malerisch freie Historizismus von Diez seiner Neigung zum Pferde- und Ritterwesen stofflich entsprochen haben. Jedenfalls zeigen die großen radierten Blätter seiner Münchener Zeit, gegenüber der plastischen Gestaltung der späteren Arbeiten, einen ausgesprochenen Zug zum Malerischen. Boehle ist später, von Frankfurt aus, wo in Pidoll die Marées-Tradition lebendig war, nochmals nach München zurückgekehrt, und hat durch Adolf v. Hildebrand die lebendige Einwirkung des Marées-Kreises erfahren. Als ein Fertiger ist er nach Frankfurt zurückgekehrt, ganz nur seiner Kunst lebend. Er hat die Welt nie gesucht, und als sie ihn zu suchen begann — nach dem großen Erfolg der ersten Ausstellung seines Werkes im Städel im Winter 1907/08, das ihm auch die materielle Sicherung brachte —, sich mit Entschiedenheit in

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

selbstgewählte Einsamkeit zurückgezogen. Seine Kunst hatte, formal betrachtet, neben den Problemen der Bildarchitektonik sich immer entschiedener den Problemen plastischer Formbildung zugewandt, und so war es nur natürlich, daß er vom Radierer und Maler schließlich zum Plastiker wurde, und in den letzten Jahren, der Krankheit Trotz bietend, mit der ganzen Ausschließlichkeit seiner Willensnatur an plastische Entwürfe seine Arbeit setzte.

FRITZ BOEHLE, † 20 OKTOBER

Boehles Kunst darf, wie in unserer Zeit die Kunst kaum eines anderen, den Anspruch erheben, in Form und Seele Monumentalkunst zu sein, und als Monumentalkunst Volkskunst, d. h. einer Kunst, die nicht individuelles Erlebnis dem einzelnen Beschauer vermittelt, sondern die typisches Erlebnis in allgemein gültiger Form allen gibt. Das Grunderlebnis seiner Kunst ist das Verhältnis Mensch und Erde, der Mensch, der baumhaft in der Erde wurzelt, der Mensch, der durch die Arbeit mit der Erde eins ist. Fern von aller Sentimentalität und allen Illustrationsabsichten hat er diesem Stoff immer neue Form gegeben, das Pathos der Arbeit, den Heroismus der Arbeit monumentalisierend. Und wenn er dieses schwere, erdgebundene und doch himmelzugewandte Menschentum in ein fast zeitloses Rittertum hypostasierte, so lag darin notwendige Folge seiner Kunstart, kein Zurückgreifen auf alte Kunstform, kein Archaismus. Sein letztes Blatt, das er der Oeffentlichkeit übergeben, ein Denkblatt zum Besten der Kriegsfürsorge, zeigt den betenden Ritter zu Pferde, die Heimat beschützend, hinter deren Grenzen die Verwüstung lodert, ein Blatt, ganz heutig und aus dem Sinne unseres Krieges geboren.

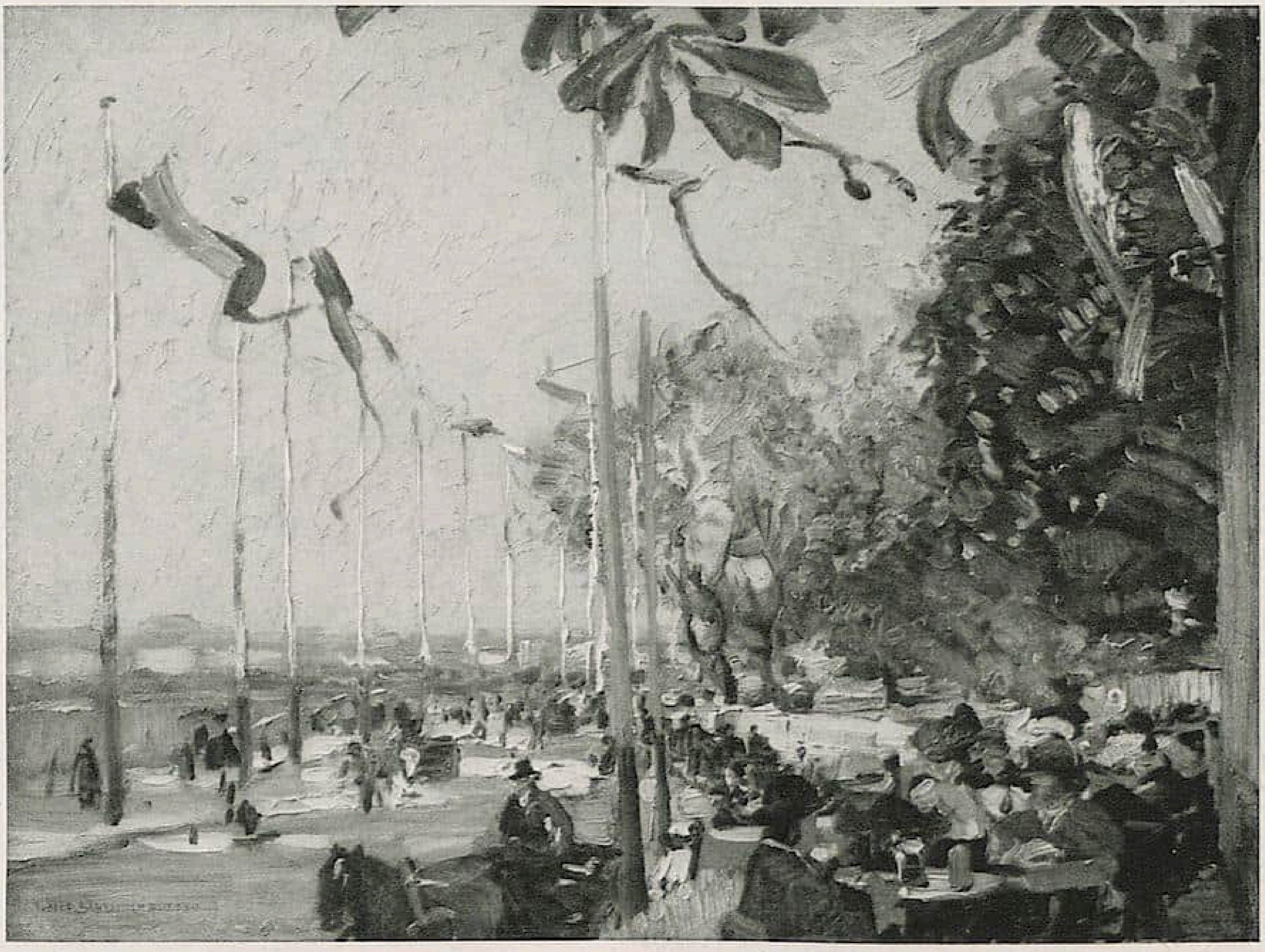
Boehle war ein großer Unzeitgemäßer, Romantiker, wenn man will, indem er der Geistigkeit unserer Zeit und ihrer Differenziertheit ein einfaches, großes und wenn man es so sagen darf, vorgeistiges Dasein entgegensetzte. Ob er in seiner Kunst selbst Entwicklung gekannt, läßt sich heute noch nicht sagen, wo all die Werke seiner letzten Jahre, die er zurückgehalten, der Oeffentlichkeit noch nicht zugänglich sind, wo namentlich sein plastisches Werk sich noch nicht übersehen läßt. Die wenigen Steindrucke und Radierungen der letzten Jahre, die an die Oeffentlichkeit gelangt sind, zeigen eine merkwürdige Verstärkung der Schwere, so als ob die Schwerkraft Urphänomen dieser Kunst sei, der alles leicht Rhythmische, aller Tanz, alle Musik fern war. Aber gerade darin mag die Gewähr liegen, daß die Bilder, die seine Monumentalkunst gebaut, länger sein werden als jene leichten Rhythmen, mit deren Zauber dekorative Kunst für den Augenblick entzückt.

JOSEPH DAMBERGER SONNTAG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

R. SCHRAMM-ZITTAU FUCHS IM SCHNEE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



R. SCHRAMM-ZITTAU AUFFAHRT ZUR MÜNCHNER AUSSTELLUNG

RUDOLF SCHRAMM-ZITTAU

Von Georg Jacob Wolf

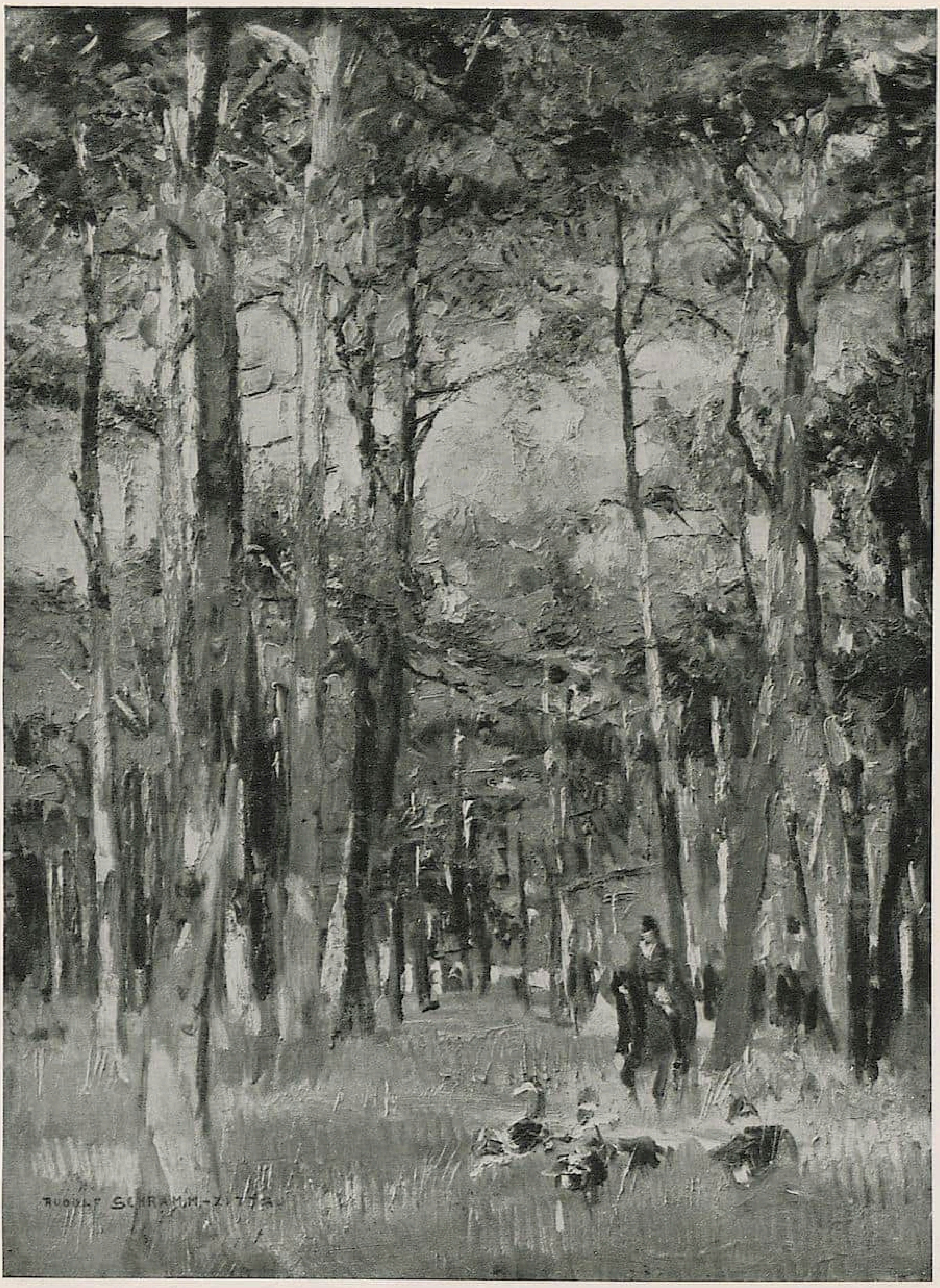
Schramm-Zittau kommt vom Impressionismus der neunziger Jahre her, der in seiner Münchner Spielart das unerschöpfliche Thema: das Tier in der Landschaft in immer neuen Wendungen zum Ausgangspunkt berauschtester Farbenträume machte. Ueber Schramms Frühzeit, die sich im Rahmen der Dresdener Akademie, unter der Führung Friedrich Preller des Jüngeren abspielte, stand der Unstern landschaftlichen Epigonentums. Indessen war Schramm ein helleres Los gefallen als das sein konnte, getreulich in Prellers allzu ruhevollen Bahnen dahinzuwandeln. Eine glückliche Wendung, der Rat eines jungen Lehrers der Dresdener Akademie, führte Schramm-Zittau zu Heinrich Zügel, dessen erster Schüler in Karlsruhe er wurde und dem er dann nach München folgte. Die schönen Studienreviere Zügels: das weltferne, wasserreiche und mit farbenreichen Flimmerlüften gesegnete pfälzische Dorf Wörth am Altrhein nächst Karlsruhe und das Dachauer Moos mit seinem unerschöpflichen Schatz koloristischer Motive, wurden auch Schramms bevorzugte Studiengebiete; er gesellte ihnen später Langenpreising bei Erding, seit alters von Münchner Malern (besonders von Lier und seinen Schülern) gern aufgesucht und der verträumenden Stimmungen wegen selbst den Dachauer Moosdörfern vorgezogen. Aber mit den Landschaften ließ es sich Schramm-Zittau nicht genug sein. Er malte im Rahmen der Landschaft Getier aller Arten. Allmählich und fast widerstrebend entwickelte er sich dann zum „Geflügelspezialisten“, während Zügel weiterhin seine Schafe und Ochsen malte. Es war ein erster Versuch der Ablösung von der Gefolgschaft des Meisters, die für die Zügel-Schule kennzeichnend ist. Aber es war ein Versuch, der ganz äußerlicher Natur war. Denn Schramm bediente sich vorläufig auch weiterhin der Ausdrucksmittel des überfarbigen Münchner Im-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

R. SCHRAMM-ZITTAU HALALI

pressionismus. Er war überzeugt von der Kalt-warm-Technik als dem alleinseligmachenden Allheilmittel der Malerei. Auch ihm zerfloß die Form unterm Pinsel, auch er berauschte sich an den tausend tanzenden, hüpfenden, ineinandergleitenden Farbflecken auf der Leinwand, an diesen Zauberkünsten des Momentanen, an diesem Festhalten des nur Geahnten, an dem Spiel der optischen Reflexe. Als er aber zwischen diese Arbeiten hinein auf seiner Hochzeitsreise nach Neapel kam und dort im Museum der Kleinbronzen die kostbaren Schöpfungen der Antike sah, wurde er stutzig. Er fühlte es instinktiv, daß er nicht auf dem ihm völlig gemäßen Wege sei. Dieser Zweifel trat indes nicht in einer Form auf, die Schramm sogleich auf den rechten Weg gewiesen hätte. Er überfiel ihn so stürmisch, daß er von Grund auf umzusatteln entschlossen war. Er wollte Plastiker werden. Es erging ihm, der sich zum Absoluten in der Kunst bekennt mit jener kompromißfremden Ausschließlichkeit, die ein Zeichen echter, unter innerem Druck stehender Künstlerschaft ist, wie seinerzeit Stauffer-Bern. Der schrieb auch, als er in seiner überaus erfolgreichen Tätigkeit (als Porträtradierer) der Meisterschaft entgegenstrebte, höchst unzufrieden und sehnsuchtsvoll an Peter Halm: „Die Kunst der Malerei fängt erst da an, wo die Studie aufhört. Wer zu einer Stimmung, die er ausdrücken will, Farben notwendig hat, ist ein Maler; wem die Form Ausdrucksmittel ist, der *muß* Bildhauer werden, es hilft nichts. Entweder oder." Mit der stürmischen Gewalt des Entweder-Oder ergriffen die Gegensätze des Formgefühls auch Schramm-Zittau. Es war eine böse Zeit für ihn. Von dem Entschluß, als Plastiker ganz von vorne anzufangen, konnte ihn nur die allmählich aufdämmernde Erkenntnis abbringen, daß es auch innerhalb der Grenzen der Malerei möglich sein müsse, das Problem der Form zu lösen und daß das Wesen des malerischen Impressionismus nicht notwendigerweise zur Zerstörung aller Form führen müsse. Zwar bleibt auch für die Folgezeit „die Intensivierung dessen, was von außen als Reiz das Auge trifft" — ein Begriff, der das Grundprogramm des Impressionismus gibt — für Schramm die Hauptsache, aber seine Gemälde sondern sich

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



R. SCHRAMM-ZITTAU

REITER IM KIEFERNWALD

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

R. SCHRAMM-ZITTAU — IM MÜNCHNER ENGLISCHEN GARTEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

R. SCHRAMM-ZITTAU — AM CHINESISCHEN TURM IM MÜNCHNER ENGLISCHEN GARTEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

von den marktgängigen Arbeiten des Impressionismus durch eine ganz ungewöhnliche Klarheit im Aufbau ab. Selbst auf dem berühmten Bild mit den schnatternden Gänsen, die in lastender Hochsommersonne flügelschlagend die helle, stauberfüllte Landstraße herunterziehen, hat Schramm die Klarheit des Aufbaus den impressionistischen Einzelheiten des Ausdrucks nirgends aufgeopfert. Dieser Tatsache gegenüber von einem Kompromiß zu sprechen, wäre in hohem Grade ungerecht. Schramm-Zittau fand sich nicht „aus praktischen Erwägungen“ mit den Tatsachen ab. Seine künstlerische Ausdrucksweise ist das Ergebnis eines harten Kampfes. Mit den Vielzuvielen, die „für den Publikumsgebrauch“ die gemäßigte Form einer herrschenden Richtung zurechtmachen und dabei meist recht gut abschneiden (wirtschaftlich natürlich!), hat er ganz und gar nichts zu tun.

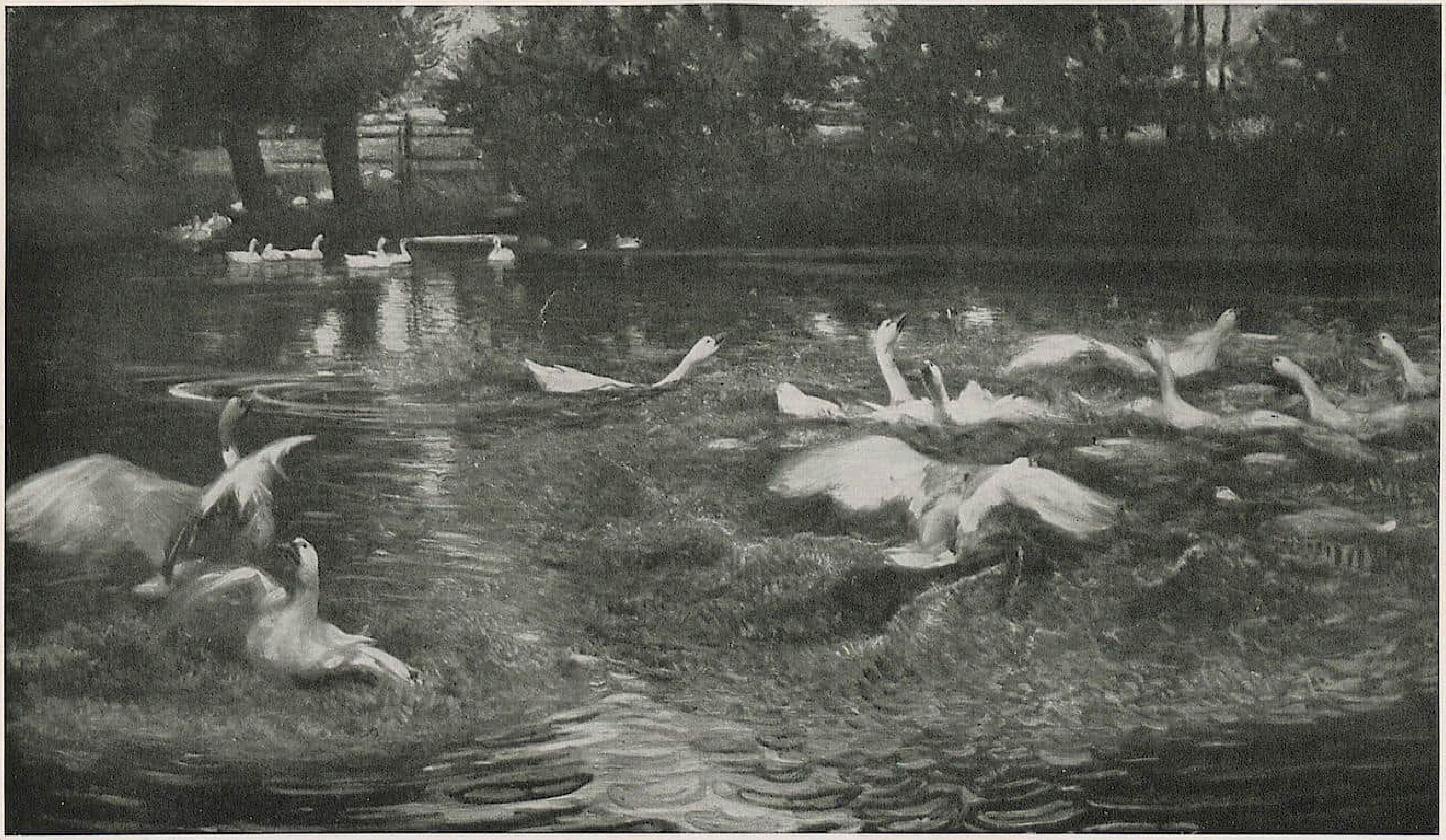
Das sichtbare Ergebnis dieser kämpferischen Entwicklung war die Befreiung von dem übermächtigen Einfluß Zügels. Wohlverstanden: Schramm-Zittau verleugnet auch heute seinen Meister nicht. Aber Schramm hatte in entscheidender Stunde selbst sehen und gehen gelernt, schaute fortan nicht mehr durch die Brille der Zügel-Schule in die Welt, stellte seine Palette nicht mehr nach dem Rezept der Zügel-Schule zusammen, fand seinen eigenen Ausdruck für den Luftton und folgte eigenen Gesetzen in der Art, wie er das Licht über seinen Bildern zerstreute. Vor allem: war strenger, geschlossener, ich möchte sagen: plastischer geworden in der Anschauung der Formen. Das wird einem besonders bewußt, wenn man eine Zeichnung Schramms neben eine Zeichnung Zügels hält. Gegenüber solchen Bleistiftnotizen, in denen die zukünftigen Bilder keimhaft schlummern, vermag der in den Gemälden selbst vielleicht weniger stark zutage tretende Unterschied in der künstlerischen Grundanschauung und Auffassung der beiden Künstler deutlich erkannt zu werden. Zügels Zeichnungen sind ganz in malerischer Kohlemanier gehalten, bildhaft, oft fast dekorativ zu nennen. Schramms Zeichnungen geben häufig nichts anderes als die Umrißlinie. Das sind rasch hingesetzte Notizen. Es ist etwas in ihnen, das an die Zeichnungen der Plastiker erinnert, die von vornherein das Körperhafte, das Kubische oder Runde stark betonen, denen die Silhouette, die Silhouette von allen Seiten und mit allen ihren Wirkungsmöglichkeiten, bei weitem wichtiger ist als der malerische Eindruck, der bei der Zeichnung durch die flächenhafte Behandlung eines Motivs und durch die Austeilung der Licht- und Schattenpartien hervorgerufen wird. Schramm betont immer wieder, ihm seien die Zeichnungen nur Mittel zum Zweck. Er will sie nicht um ihrer selbst willen gelten lassen. Er zeichnet indessen ohne Unterlaß, um mit der Form der Dinge völlig ins Reine zu kommen. Er ist der seltsamste Impressionist, den man sich denken mag: er muß eine Form von Grund auf kennen — dann erst hält er sich für berechtigt, sie im Interesse der Licht- und Farbenwirkung gelegentlich zu zerbrechen. Es ist übrigens interessant, daß Schramm-Zittau seine heimliche Liebe für die Plastik (eine völlig unimpressionistische Liebe) auch schöpferisch dokumentierte. Er modellierte vor einigen Jahren einen „Brunftenden Hirsch“ und ließ ihn in Erz gießen. Es ist ein Werk, durch das ein Zug von Monumentalität geht. Es ist unendlich fein und andächtig studiert, und das Tier ist glücklich in die Erscheinung gebracht, dabei nirgends ängstlich und vorsichtig, wie es bei einem vortastenden Versuch in ein fremdes Kunstgebiet sonst wohl zu sein pflegt, sondern geradezu ein künstlerischer Temperamentsausbruch. Diese plastische Arbeit blieb bis heute im Werk Schramms eine isolierte Erscheinung, aber ihre Bedeutung für die Entwicklung auch des Malers Schramm ist unverkennbar. Man vergegenwärtige sich nur, daß es für Zügel doch geradezu unmöglich gewesen wäre, als Vierzigjähriger eine Plastik zu schaffen: damit wäre der Münchner Impressionismus zu Scherben geschlagen gewesen.

* * *

Nach alldem ist es vielleicht nicht ganz bedeutungslos, über den Inhalt und die Motive der Bilder Schramms ein paar Worte zu sagen. Der Impressionismus reinster Observanz beschränkt sich thematisch auf die paar Stoffe, die von den Führern der Richtung in ihren Hauptwerken gegeben wurden: sei es nun — nach Liebermann — der Wirtsgarten mit den Sonnenkringeln und die Reiter in den Dünen oder — nach Zügel — ein Paar sonnenüberstrahlter Ochsen auf herbstrotem Moorgrund und Ziegen auf der Heide. Es ist ganz zweifellos, daß der Impressionismus bei seiner Geringschätzung des Stofflichen und Gleichgültigkeit gegenüber jeder Vergeistigung eine Verarmung der deutschen Kunst zur Folge haben mußte. Das darf man eingestehen, auch wenn man — oder: gerade weil man — weiß, welche Bereicherung des Ausdrucks die Malerei dem Impressionismus verdankt, und wie er ihr ganz ungeahnte Möglichkeiten auftat.

Ich erwähnte, daß Schramm-Zittau in seinen Anfängen stofflich den Bahnen Zügels folgte.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



R. SCHRAMM-ZITTAU GÄNSE IM WASSER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

R. SCHRAMM-ZITTAU AM STACHUS IN MÜNCHEN

Aber er blieb dabei nicht stehen. Er mochte sich sagen, daß die stets erneute, wenn auch stets in Variationen sich ergehende malerische Behandlung der paar Motive notwendigerweise zu einer virtuosenhaften Brillanz führen müßte, wenn nicht gar zur Erstarrung in Manier. So tat er sich um und fand überall in der Welt des Gegenständlichen Erscheinungen, die ihn malerisch lockten: Landschaften und Bildnisse, bäuerliche Szenen (freilich ohne jegliche Genrehaftigkeit), das bunte Gewimmel eines Volksfestes, der lustige Anblick, den die Münchener „Dulten“ in der Au bieten, Beleuchtungseffekte der Oktoberfestbuden, die rotbefrackten Reiter, die den herbstlichen Wald so malerisch beleben, die prickelnde Großstadtschönheit sehr belebter Plätze, die schneerfüllte Wintereinsamkeit des Walchensees — daneben immer noch das Tierstück: das alles ruht in ihm und drängt nach Gestaltung, er ist „innerlich voller Figur“, und da er von starker malerischer Mitteilsamkeit ist, fällt es ihm nicht schwer, die Figur „herauszureißen“. Von der heiteren Gemütsart und dem Optimismus im guten Sinn, die zu Schramms Wesen gehören, sprechen auch seine Bilder. Sie sind hell und freudig, viel Sonne und Heiterkeit ist in sie hineingearbeitet — und das scheinbar mühelos, leicht, als sei Malen ein Fest für den Künstler. Wenn man an die „soziale Funktion“ der Kunst nicht nur, sondern auch des einzelnen Kunstwerkes glaubt, so sind Schramms Bilder dazu berufen, die Lebenslust des Betrachters aufzurütteln und ihm die Schönheit der Schöpfung durch das sensible Auge und die eindrucksvolle Geste des Künstlers zu vermitteln — eine Aufgabe, der jeder gesund und menschenfreundlich empfindende Künstler genügen müßte, und die es wohl wert ist, daß ihr jene Absichten, die man durch das Schlagwort l'art pour l'art charakterisiert, freudig und unbedenklich geopfert werden.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

R. SCHRAMM-ZITTAU WINTER AM WALCHENSEE

VON DEUTSCHER NATIONALER KUNST

Von E. ROEMER

(Schluß)

Kaspar David Friedrich schilt die Maler, denen Deutschland zu eng ist, die Anspruch auf Größe und Schönheit nur machen, wenn sie Italien in sich aufgenommen haben, die „die Alten nachahmen mit allem Kot des Jahrhunderts — und oft nur dem Kot". „Wer selber Geist hat, kopiert nicht andere." Aber: „den Herren Kunstrichtern genügen unsere deutsche Sonne, Mond und Sterne, unsere Ebenen, Seen und Flüsse nicht mehr." Gewiß hat niemand die deutsche Landschaft zarter und inniger besungen als Kaspar David Friedrich. Und so, wenn wir recht rein Deutsches denken wollen, das unsere Malerei geschaffen hat, so sind es die Kinder und Bäume Waldmüllers, die Märchen Schwinds, das häusliche Glück Ludwig Richters und die alten Nester von Spitzweg. Einzig die Kindereinfalt Hans Thomas mag noch einmal den Ton getroffen haben, der aus jenen nun schon alten Bildern in neue Zeit herüberklingt.

Eine neue Zeit. Wenn Wackenroder klagte, das Deutschland Dürers und der alten Baukunst sei tot, so sagen wir: auch das Deutschland der Friedrich, Schwind und Spitzweg lebt nur noch in ihren Bildern. Das Wort „deutsch" hat einen anderen Sinn und Klang bekommen in fünfzig Jahren. Deutsch ist nicht mehr nur die stille Luft unserer alten Städte, der Frieden der schönen Heimat und die hohe Leistung unserer Denker und Dichter. Deutsch ist der Staat, den unsere Väter als Gebilde der Macht und Ordnung mit Blut und Eisen schufen, deutsch ist der rauhe Klang gewerblicher Arbeit, der scharfe Geist der Unternehmung über die Meere hin. Ein neues Deutschtum hat ein neues Deutschland sich geschaffen. Die Lobredner

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

R. SCHRAMM-ZITTAU REITER IM WALDE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

131

17*

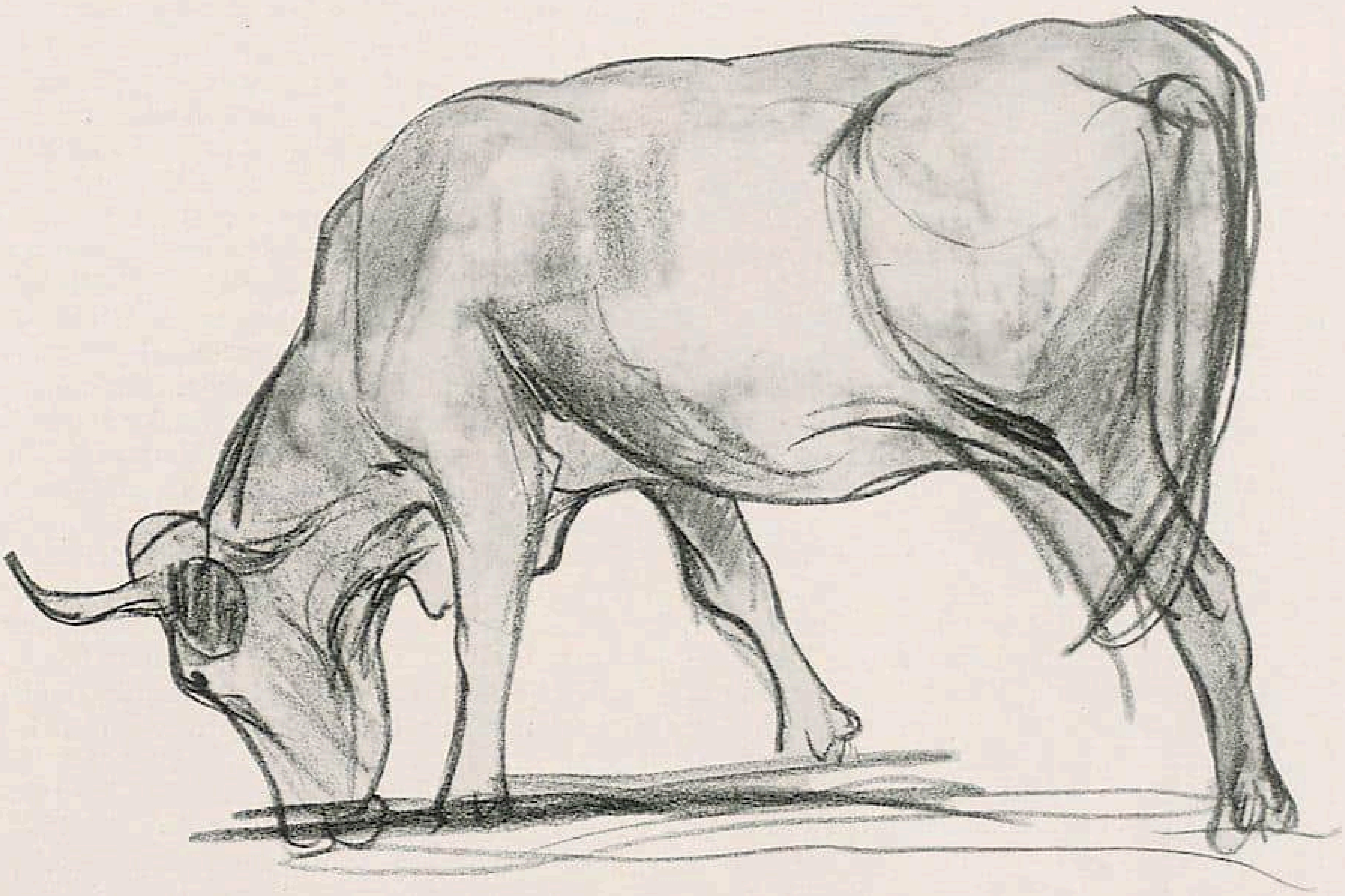
R. SCHRAMM-ZITTAU IM MÜNCHNER HIRSCHGARTEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

R. SCHRAMM-ZITTAU

ZEICHNUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



R. SCHRAMM-ZITTAU ZEICHNUNG

der alten Zeit haben es leicht, es nicht mehr schön zu finden, sondern amerikanisch. Der Künstler aber sollte die Schönheit gestalten, die der Welt entflohen ist? Man will ihn auf ein Deutschtum verpflichten, das in seiner idyllischen Beschränktheit kaum mehr besteht?

Der Künstler hat niemals fremder in der Umwelt gestanden als in unseren Tagen. Seine Kunst — mag sie Angelegenheit noch so vieler sein, besprochen, befeiert und bekämpft, wächst wie auf einsamer Insel, gedeiht üppig wie im Treibhaus. Als die aufstrebende Kunst sich vom Leben des neuen Geschlechtes zurückzog, dann den Zugang zur Kunstfremdheit des Herrn Jedermann nicht mehr fand, kam die böse Lehre auf: die Kunst sei um ihrer selbst willen. Das Wort „l'art pour l'art“ hat gesiegt wie Pyrrhus. Die junge Kunst, die heute mit dem Bewußtsein auftritt, die der Gegenwart und Zukunft zu sein, ist nur für die Künstler und ihre Gemeinde da. Sie hat keine Beziehung zur Nation. Und schon schallt ihr als Antwort das Urteil entgegen: sie sei nicht deutsch. Und was nicht deutsch sei, habe nichts zu suchen im Deutschland dieser Tage. Wir brauchen eine nationale Kunst.

Das mag gelten, will solch kategorische Forderung jener Affenliebe ihr Recht bestreiten, mit der unsere Jüngsten wetterwendischen Modelaunen und schnellfertigen Programmachern nachgehangen haben, wie irgendwo in der ungesund komprimierten Atelierluft von Paris und geschwind auch in deutschen Kunstzentren lautes Wesen trieben. Doch wird ein historisch gerichteter Urteiler dieser aufwallenden Zeit überhaupt die Berechtigung aberkennen, in diesen das reinste Gleichmaß der Volkspsyche voraussetzenden Fragen verantwortungsvolle Antwort zu geben, solange der Schwall dieser Stürme dauert.

Und ist es nicht kurzsichtig, der Friedensarbeit einer Generation das Daseinsrecht deshalb entziehen zu wollen, weil sie der gesteigerten Empfindlichkeit des nationalen Bewußtseins während solcher Krise nicht mehr entspricht?

Jede lebendige Kunst ist irgendwie Ausdruck für Leben und Gesinnung ihrer Nation. Wenn die deutsche Kunst der letzten Jahrzehnte zerklüftet und widerspältig war, gar unrein und trübe, kein deutscher Gedanke in ihr aufleuchtete, — ist denn das Deutschtum der letzten Jahrzehnte nicht gleich widerspältig und trübe gewesen? Aber dieses Deutschtum hat Leistungen vollbracht, die

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

sich sehen lassen können in der Welt, der sie dienen, wenn man so will: national geschaffen, international in der Bestimmung. Wir haben gewiß auch die Leistungen neuer deutscher Kunst, die geschaffen sind mit den Mitteln der Zeit, die nicht immer deutsche sind der Herkunft nach, aber geschaffen im deutschen Geiste.

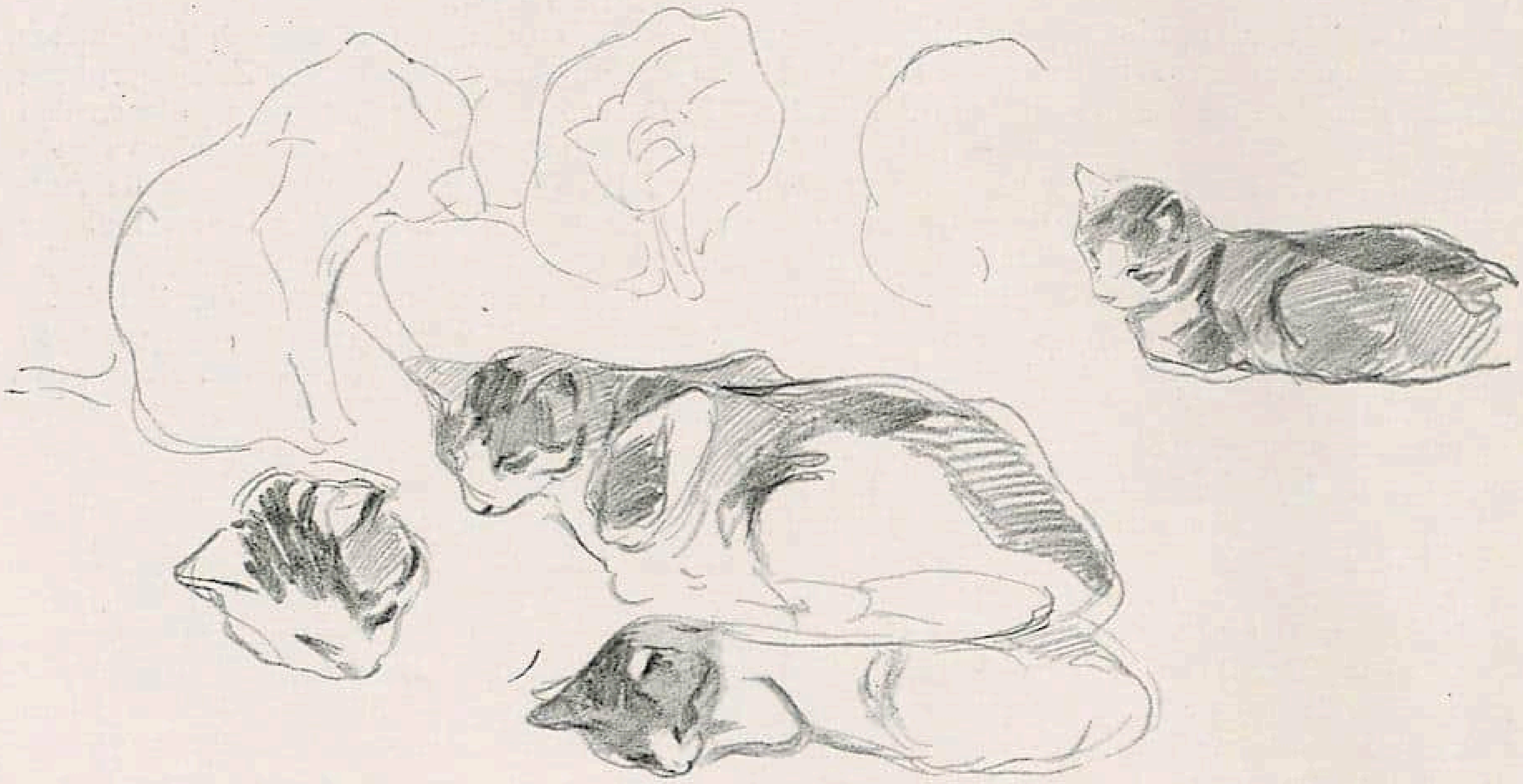
Wir haben eine nationale Kunst. Wir sollten, wenn es nach Einigen ginge, auch eine bewußt nationale Kunst haben. Als wenn die Richtung unserer „jüngsten" Kunst heute nicht genug lehrte: nichts schädigt Kunst mehr als Bewußtsein. Waren Friedrich, Waldmüller, Schwind bewußte Nationalisten? Den Sinn, in dem sie es waren, wollen wir uns gefallen lassen, aber keine auf Altertümelei oder gar Beschränktheit pochende Spekulation auf Deutschtum. Wir fürchten Geschäftspatrioten, deren Deutschheit im Thema liegt. Wir sehnen uns nach Malern, die fern dem Wirkungsbereich der üppig grassierenden Kunstphrase, der nationalen und ebenso der internationalen, im Geiste jener Alten, wenn auch keineswegs mit ihren Mitteln, im Geiste der Treue und Lauterkeit das ewig alte und ewig neue Deutschland malen, wozu sie ihr eigener Geist locken mag.

Goethe schalt auf die Französlinge. Kaspar David Friedrich auf die Römlinge. Heute sind wieder die Französlinge an der Reihe. Noch Feuerbach, dem niemand das rein deutsche Empfinden abstreiten darf, konnte bekennen: „Paris ist der Wendepunkt meines Künstlerlebens, das Fundament meiner künstlerischen Bildung geworden." Böcklin spottete von Italien her schon wieder über das Spezialistentum der Pariser Kunst und sah trübe für Deutschland: „Die Kunst in Deutschland (nirgendwoanders) ist gänzlich international geworden oder zu werden bestrebt." In der Tat haben seit Leibl alle die Maler unserer Wirklichkeiten in Paris die Beherrschung ihrer Kunstmittel vervollkommnet. Sind sie darum undeutsch? Zwischen charakterloser Hingabe an das Fremde und der Verarbeitung dieses Fremden zum Aufbau eines Meisterkönnens sind viele Wege.

Runge hat bei einem Dänen, Friedrich bei einem Norweger das Beste gelernt. Spitzwegs Malkunst schulte sich an französischer Kunst, Ludwig Richter fand seinen Stil in Italien: sind sie darum undeutsch? Es ist der gleiche Fall wie bei der Gotik, bei Dürer. Nicht die Kunstmittel stempeln die Kunst zur nationalen, sondern die Empfindung, die souverän ihre Mittel behandelt.

Und auch kein Programm stampft eine deutsche Kunst hervor. Goethes Ruf ist verhallt. Wackenroder half einer Malerei auf den Weg, die in Overbeck und Cornelius, Schnorr und Kaulbach endete, den hochgerühmten Malern, deren Werke vom Deutschtum weniger bewahrten als die kleinen Bilder der Friedrich und Spitzweg.

Als der Impressionismus französischen

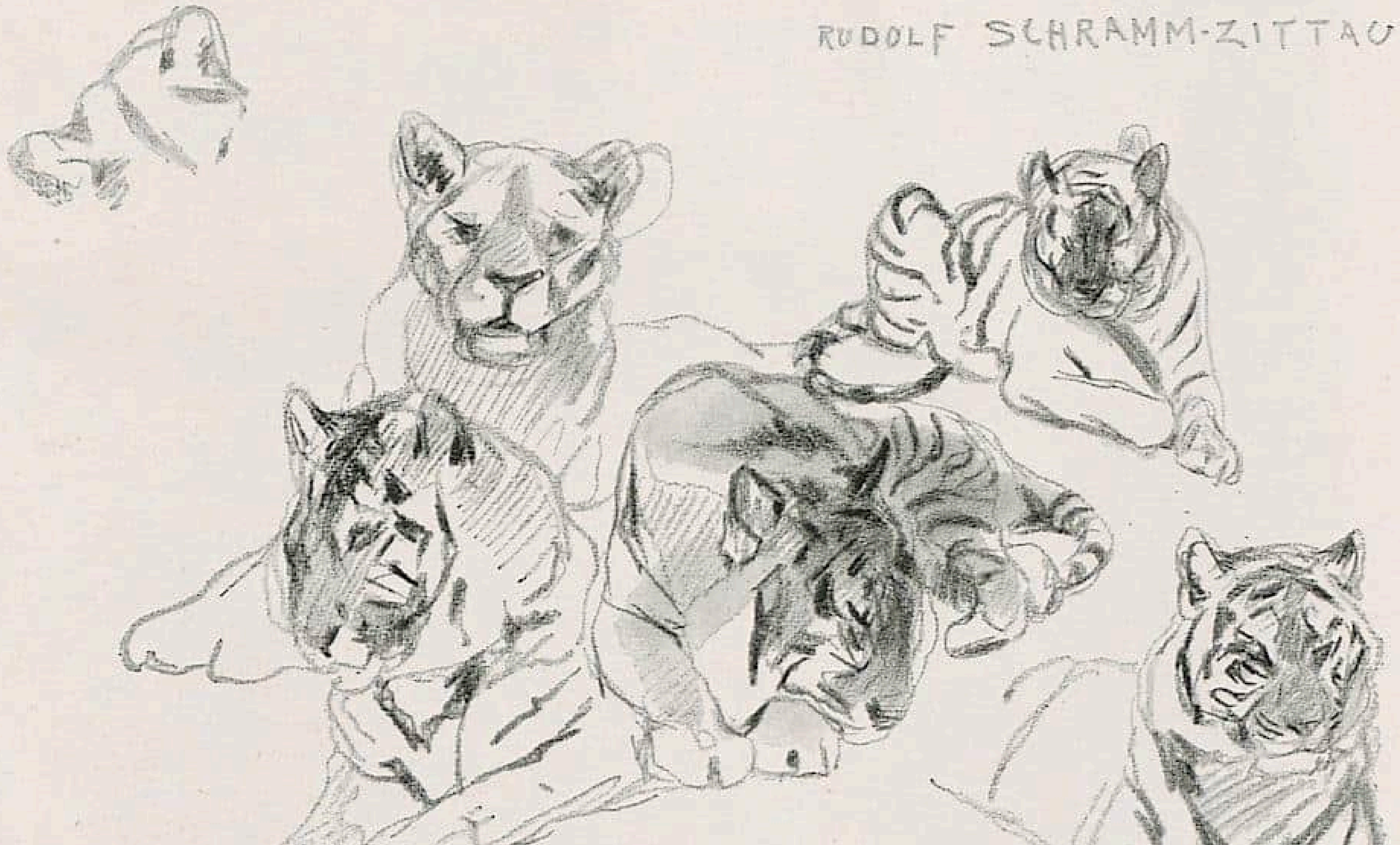


R. SCHRAMM-ZITTAU ZEICHNUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ursprungs sich zur Geltung durchgerungen hatte, bestritt ihm Hans Thoma die Berechtigung, als alleinseligmachende Malerei zu gelten. Thomas Kunst und die manches anderen zeugt für die Wahrheit seines Einspruchs. Als jener Impressionismus unsere Galerien zu überfluten drohte, erscholl pro domo ein Protest deutscher Kunst. Das war, ehe dieser Krieg aller deutschen Gesinnung den Nacken steifte. Wenn nicht alle Zeichen trügen, bereitete sich ein Erstarken unserer Kunst vor. Nun heißt es warten, bis die furchtbar flutenden Gewässer dieser neuen Sintflut verrauscht sind. Und warten, bescheidentlich warten, ist überhaupt des Kunstbetrachters Bestimmung. Kein noch so schönes Programm kann wahre Kunstwerke hervorzaubern. Das kann nur der Genius, dem alle folgen. Der Genius, den der Straßburger Goethe angerufen hat: „Heil dir, Knabe! der du mit einem scharfen Aug' für Verhältnisse geboren wirst, dich mit Leichtigkeit an allen Gestalten zu üben. Wenn denn nach und nach die Freude des Lebens um dich erwacht und du jauchzenden Menschengenuß nach Arbeit, Furcht und Hoffnung fühlst; wenn dann männlicher die gewaltige Nerve der Begierden und Leiden in deinem Pinsel lebt, du gestrebt und gelitten genug hast und genug genossen und satt bist irdischer Schönheit und wert bist, auszuruhen in dem Arme der Göttin, wert an ihrem Busen zu fühlen, was den vergötterten Herkules neu gebar — nimm ihn auf, himmlische Schönheit, du Mittlerin zwischen Göttern und Menschen, und mehr als Prometheus leit' er die Seligkeit der Götter auf die Erde!"

RUDOLF SCHRAMM-ZITTAU



SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

R. SCHRAMM-ZITTAU

REITJAGD

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

R. SCHRAMM-ZITTAU — DER MASTER MIT DER MEUTE

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

R. SCHRAMM-ZITTAU HIRSCHBRUNFT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST OPPLER — FRÄULEIN PILZ IM „KARNEVAL“

ERNST OPPLER ALS GRAPHIKER*)

Von Paul Erich Küppers

Im Mondschein gaukelt etwas hin und wieder, einem Irrlicht gleich, das im dunklen Wald den zagenden Wanderer narrt. Matt leuchtend wie Perlmutt schwebt es umher, wie ein trunkener Falter, der selig über duftende Wiesen taumelt.. Es will uns nicht zu Sinn, daß ein Mensch mit des Körpers Schnellkraft, mit Sprung und Spiel der Glieder solches Wunder vollbringt. — Es ist die Pawlowa im „Sterbenden Schwan“.. Schon beginnt der Tod den schwebenden Reigen zu lähmen, schon bricht sie ins Knie.. Aus den fahlen Septimakkorden der Fagotts schwermütig tönt des Sterbens Melodie.. noch einmal mit unnachahmlicher Gebärde streckt sie die schlanken Arme aus, die Kraft verströmt und die Musik verstummt. — Wie ein Traumbild voll unendlicher Süße zog diese Szene an uns vorüber und stahl sich mit geheimnisvollen Schauern in unser Herz. Und wußte sie schon uns mit der Grazie ihrer Linien zu entzücken, wieviel mehr mußte sie erst dem Künstler zu geben haben! Hier war ja, was kein Modell der Welt zu schenken vermochte, die rhythmische Bewegung eines aufs Höchste durchgebildeten, vollkommenen Körpers, eine Ausdruckskraft der Glieder, „die ohne Instrument und ohne Stoff.. nur mit Sprung und Beugung, mit entzücktem Werfen und schmalem Sinken von Armen und Beinen eine Welt aufrief, beteuerte und vergehen ließ“, eine Zauberwelt von solcher Schönheit der Farben und der Formen, daß sie jeden bildenden Künstler unwiderstehlich locken mußte. Auch Oppler gab sich ihr hin. Im Winter 1909/10 sah er das russische Ballett zum erstenmal, und Abend für Abend hingen seine Augen an der Bühne, auf der Baksts und Benoits schimmernde Bilder vorüberzogen.

Die üppige Farbenpracht der Inszenierung mußte den Künstler zunächst auf Pinsel und Palette hinweisen. Am Morgen nach den Aufführungen versuchte er die am Abend vorher genossenen Eindrücke zu verarbeiten und diese oder jene Szene aus dem Gedächtnis heraus mit ein paar Farbflecken zu rekon-

*) Die Wiedergabe der graphischen Arbeiten von Ernst Oppler geschieht mit Erlaubnis des Kunstverlags Ludwig Möller, Lübeck.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST OPPLER — KARSAWINA BEI DER TOILETTE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

struieren. Wo die Erinnerung versagte und Lücken stehen bleiben mußten, wurde am nächsten Tage nach den Beobachtungen einer weiteren Aufführung wieder angefangen. In mühevoller Arbeit mußte so für die bildhaft-malerische Ausgestaltung des choreutischen Erlebnisses Stein für Stein zusammengetragen werden. Bei der Umständlichkeit der Mittel und der Langsamkeit der Arbeit mußte von der Frische und Intensität des ersten Eindruckes manches verloren gehen. Das prickelnde Leben, das die Darbietungen der Russen erfüllte, der hinreißende Schwung ihres Temperaments konnte nur mit einem beweglicheren Werkzeug eingefangen werden. So wurde Oppler nachdrücklich auf die Graphik hingewiesen. Für die lebensprühenden wechselvollen Tanzbilder war sie das gegebene Instrument. Den bitteren Verzicht auf die Farbe entschädigte sie durch die Möglichkeit, Formen und Linien um so sicherer zu erhaschen und die rhythmische Bewegung im ausdrucksvollen, kraftgespannten Striche zu umreißen. Nun entstand im Dämmer des Zuschauerraumes — wenn möglich in der Nähe einer Notlampe — Zeichnung auf Zeichnung. Bei der äußerst spärlichen Beleuchtung konnte natürlich nicht jeder Strich „sitzen". Der leichte Stift tastete im Dunkeln und versuchte mit ein paar schnellen Wischern das Wesentliche zu erfassen. Der schnelle Wechsel der Bewegungen verlangte eine Art künstlerischer Stenographie von äußerster Sparsamkeit und Kürze. Dann und wann griff der Maler auch zu farbigen Kreiden, um wenigstens einen schwachen Abglanz des überströmenden Farbenspiels einzufangen, oder er versuchte mit einem weißen Stifte auf dunklem Papier nur die glitzernden Lichter und silbernen Helligkeiten festzuhalten. Ganze Stöße von Zeichnungen entstanden, und nur wer sie durchsah, kann sich einen Begriff von der Anstrengung machen, die in jeder fertigen Radierung steckt. Jeder einzelne Pas, jede Stellung der Tänzer ist genau studiert, mit feinfühligem Auge ist der Künstler jeder Geste gefolgt und in unermüdlicher Arbeit — in ganzen Reihen von Blättern — hat er für jede besondere Nuance des Tempos, für jede einzelne Bewegung dieser leichtbeschwingten Menschen die schlagendste und zugleich harmonischeste künstlerische Ausformung zu finden versucht. In dem heißen Streben aus der Fülle der vorüberhuschenden Erscheinungen die edelste und reinste Form heraus zu holen,

ERNST OPPLER — BILDNIS BUSONI

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST OPPLER DIE PAWLOWA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST OPPLER KARSAWINA UND FOKIN IM „GEIST DER ROSE“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST OPPLER DIE PAWLOWA IM „STERBENDEN SCHWAN“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST OPPLER „SCHEHERAZADE“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

konnte sich Oppler mit den Studien in den abendlichen Aufführungen nicht mehr begnügen; er mußte, um dieses Problem wirklich ausschöpfen zu können, Gelegenheit haben, die Tänzer auch bei ihren Uebungen zu beobachten. So erhielt er Zutritt zu den Proben und konnte nun in größerer Ruhe seiner Arbeit obliegen und dabei gleichzeitig das Leben und Treiben hinter den Kulissen auf sich wirken lassen. Die schöne Bleistiftstudie auf Seite 146 ist während der Vorbereitungen zu Richard Strauß' Ballett „Josephslegende" kurz vor der Uraufführung in der Großen Oper zu Paris entstanden. Der Komponist — auch in der Ansicht von hinten, an der Haltung des Körpers und der Form des Kopfes sofort erkennbar — sitzt im Kreise seiner Freunde am Flügel. Im Vordergrund probt der schlanke Mjassin seine Rolle; links an der Wand — mit wenigen Strichen und Wischern schlagend charakterisiert — sitzt der wohlbeleibte Herr von Djagilew neben dem biegsamen Fokin . . Und nun betrachten wir die herrliche Zeichnung zum „Geist der Rose" (Abb. S. 147). Sparsam in den Mitteln, aber vollendet in deren Handhabung gibt uns der Künstler hier ein Blatt voll von lyrischer Schönheit und musikalischer Empfindung. In den schwingenden Linien dieses Jünglingskörpers, in der anmutvollen Haltung des Kopfes und der harmonischen Geste der weit ausgebreiteten Arme spricht sich auf eindringliche Weise die inbrünstige Beschwörung aus, mit der der Geist der Rose das schlummernde Mädchen zu erwecken sucht. Wie ein flehendes Sehnsuchtslied, wie der ferne Klang einer schluchzenden Geige ruft diese von innerstem Erleben getragene Gebärde die Schlafende aus dem Land der Träume zurück . . Der musikalische Grundton, der uns aus allen Blättern Opplers entgegentönt, der ist es, der uns immer wieder entzückt und gefangennimmt. Da, zu Schumanns lieblichen Weisen, trippelt das reizende Fräulein Pilz herein. Zierlich und fein wie kostbares Porzellan ist sie anzuschauen. Nun zögert sie, biegt lauschend den rechten Arm und streckt den linken mit

ERNST OPPLER

PROBE ZUR JOSEPHSLEGENDE. RICHARD STRAUSS AM FLÜGEL (BLEISTIFTSTUDIE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST OPPLER „GEIST DER ROSE“ (KREIDEZEICHNUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST OPPLER „KARNEVAL“

dem Blumenstrauß weit von sich . . nun steht sie da wie ein Mensch gewordenes Frühlingslied (Abb. S. 140). Von der Musik gleichsam emporgehoben, gleitet die Karsawina in Fokins Arm über die Erde, als sei alle Schwerkraft überwunden (Abb. S. 143), und die Pawlowa gaukelt vorüber und schwebt hin und her, als trüge sie unsichtbare Flügel . . (Abb. S. 142).

In diesen Werken spricht sich Opplers zartes Temperament am schönsten und unvergänglichsten aus. In ihnen erklingt die sanfte Saite seiner zurückhaltenden Natur, erklingt seine Liebe für das Kultivierte und ästhetisch Schöne, in ihnen hat er den russischen Tänzern ein schönes, bleibendes Denkmal gesetzt.

Vielleicht hat er sie in dem Bilde, das er uns von ihnen entwirft, ein wenig zu zart und lyrisch aufgefaßt. In ihnen allen steckte mehr Wildheit, mehr bacchische Ekstase, als uns die Radierungen Opplers verraten wollen. Seiner allem Lauten und allem Banalen abholden Natur lag diese Seite ihres Charakters am wenigsten und nur einmal, in der „Scheherazade“ ist er auch diesem Wesenszug ihrer Seele gerecht geworden (Abb. S. 145). Hier hat er die urgewaltige Leidenschaftlichkeit und Sinnlichkeit jäh aufflammen lassen, die neben aller Kultur und Verfeinerung in den Herzen dieser slawischen Tänzer schlummert. Hier hat er versucht, allen Taumel und alles Getöse dieser großen quirlenden Szene festzuhalten. Was für ein Leben steckt in dem Körper der Tänzerin in der Mitte, die in jauchzender Raserei die Arme emporwirft! Mit welcher Sicherheit sind alle die vom Tanz ganz hingenommenen Gestalten beobachtet! Und doch zerfällt die Komposition nicht in eine Reihe schöner Einzelmotive, sondern ein weiches Helldunkel zwingt alles zu bildmäßiger Einheit. Tollheit, dämonische Wildheit und feurige Zügellosigkeit leben sich hier in brutalem Rausche aus, der nur geadelt wird durch den großartigen Rhythmus von Musik und Tanz. Hier ist die Bewegungskunst der Russen richtig erfaßt und gestaltet als eine blendende Mischung unerhörter Barbarei und höchster Kultur.

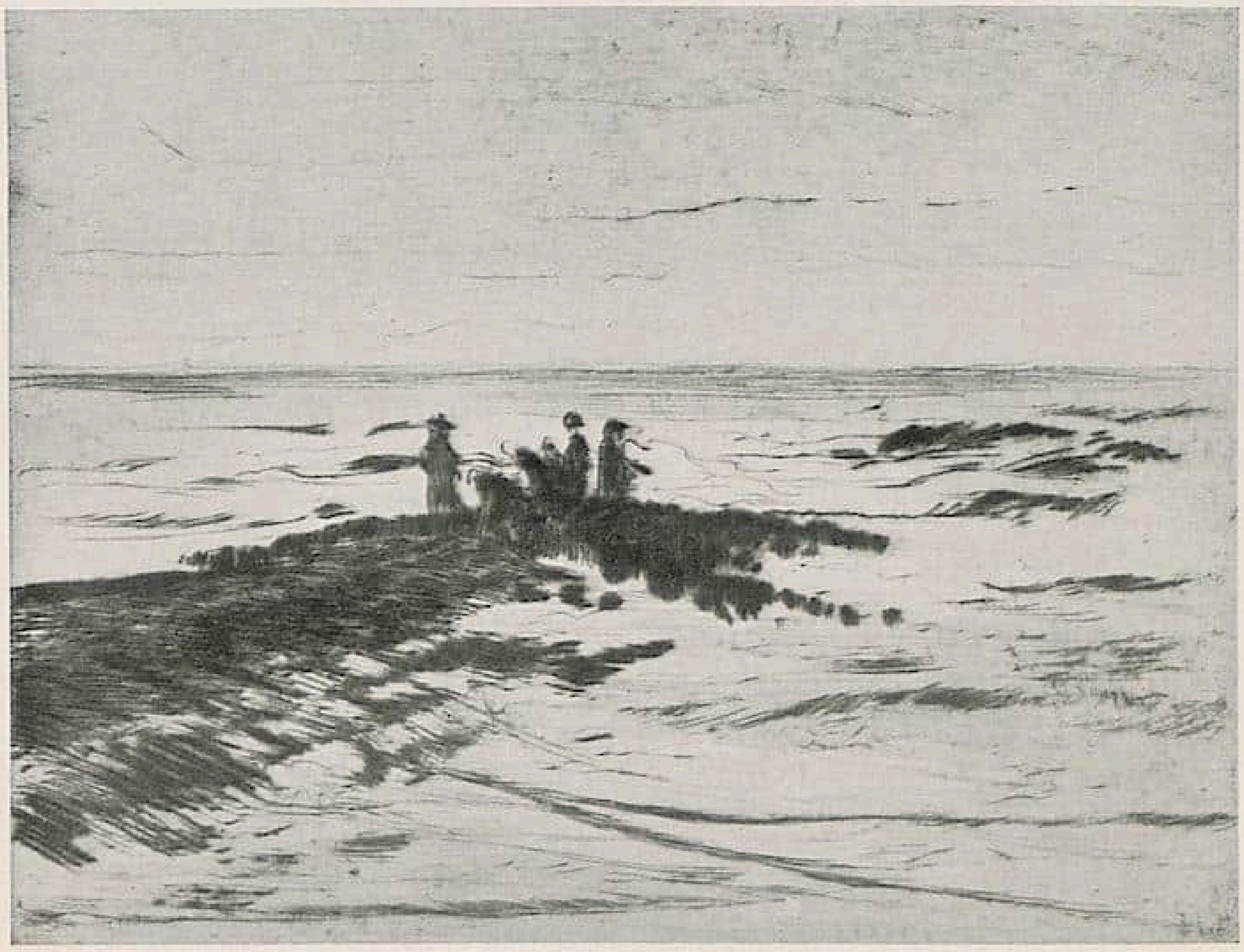
Aber nicht in diesen Blättern allein, auch in seinen landschaftlichen Arbeiten bleibt Oppler Musiker und Dichter. In der kleinen Radierung „Wellenbrecher“, die in Blankenberghe entstand, hat er das Atmen des Meeres, das Rauschen und Raunen der weiten Wasserfläche zu starkem Leben erweckt (Abb. S. 149). Selbst durch seine im Felde in Ost und West entstandenen Werke zieht ein versöhnender Ton; auch „Bei den schweren Mörsern“ herrscht

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ruhe und eine fast weihnachtliche Stimmung umhüllt Menschen und Geschütz. Erfolgreich hat sich der Künstler auch als Porträtist betätigt, und es hat für seine Kunst einen tieferen Sinn, daß gerade das Bildnis eines Musikers besonders gut gelang: dieser Ferruccio Busoni mit den feinnervigen schönen Händen ist ein Glanzstück seiner Nadel (Abb. S. 141).

Opplers Leben ist schnell skizziert. Am 19. September 1867 in Hannover geboren, zog er 1886 nach München, wo er mancherlei Anregungen von Gysis und Loefftz in sich aufnahm und in der Zeichenschule von Knirr studierte. Nachdem er 1892 und 93 seine ersten Ausstellungen gezeigt hatte, ging er nach England, wo er die Schotten persönlich kennen lernte und ein Bewunderer Whistlers wurde, dessen Einfluß man aus den vornehmen, etwas dunklen Bildnissen dieser Zeit deutlich herausfühlt. Ein Ausflug nach Holland brachte den Künstler nach Sluis, wo er von 1901 bis 1904 lebte und besonders Interieur und Bildnis pflegte. Eine entscheidende Wendung nahm seine Entwicklung, als er sich 1905 in Berlin ansiedelte. Im Kreise der Impressionisten, in der Nähe Liebermanns, entdeckte Oppler seine hohe impressionistische Begabung, die in Strandbildern voll prickelnder Farbe ihre ersten Erfolge erntete. Auf den Tennisplätzen, in den Tanzlokalen Berlins, auf Straßen und Plätzen beobachtete der Künstler nun das Spiel des Lichtes und die Bewegung einzelner Gruppen und wimmelnder Menschenmassen. Hier in Berlin erst fing er an, sich systematisch mit den Problemen der Graphik zu beschäftigen, deren technische Seite Meister Struck ihm enthüllte.

Auf den verschiedensten Gebieten freier Lebensäußerung hat sich Oppler erfolgreich versucht. Tanz und Bewegung, Landschaft und Bildnis hat er in den Bereich seines Schaffens gezogen. Seine höchste Kunst aber entfaltet er in den Blättern des Tanzes. In Musik und Rhythmus liegt die Gefühlswelt des Malers verankert und darum feiert er hier seine höchsten Triumphe. In gewaltigem Aufschwung reißt die Musik ihn empor in hellere und glücklichere Gefilde. Der Geist Nietzsches schaut uns einen Augenblick mit rätselvollen Augen an, wenn der Künstler Erlösung sucht in der Ekstase des Tanzes.

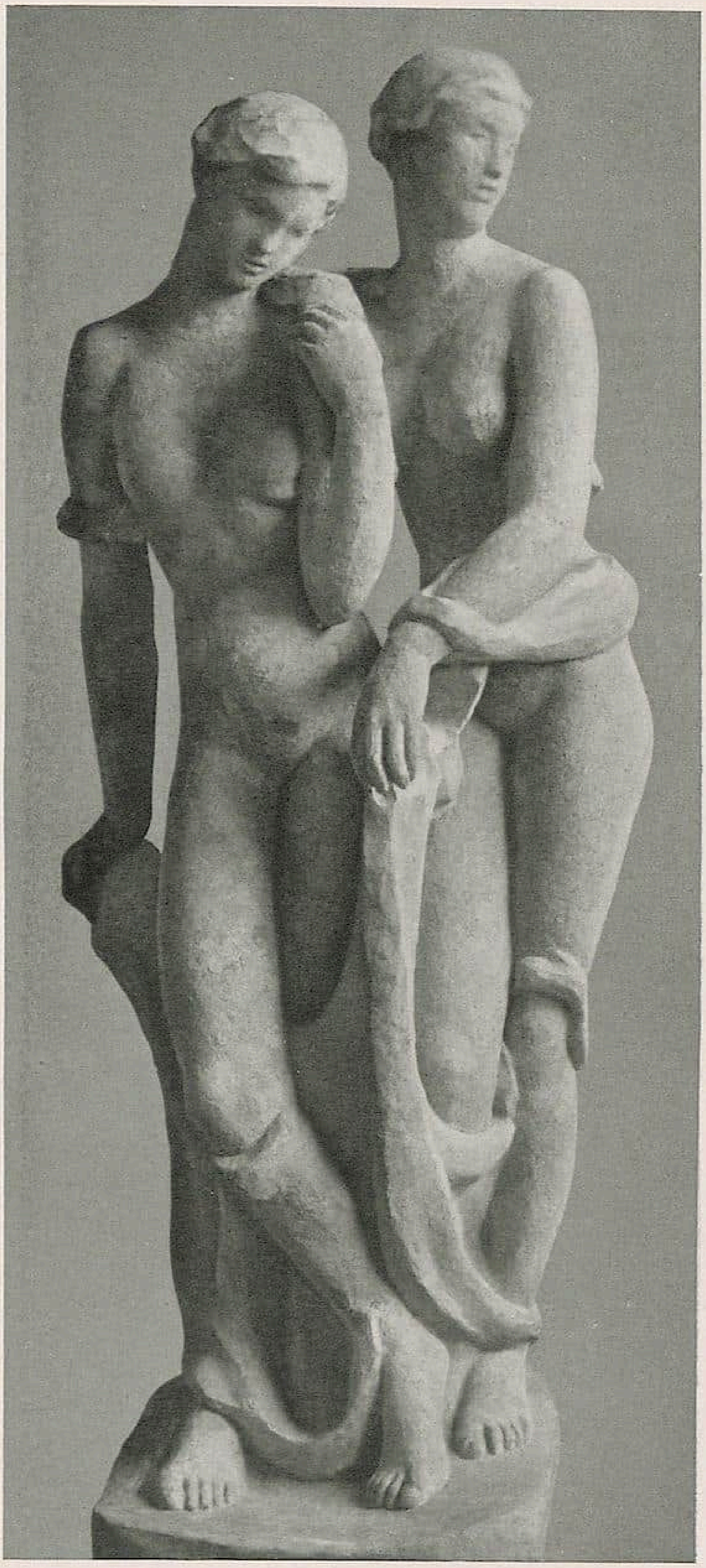


ERNST OPPLER — WELLENBRECHER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL ALBIKER RELIEF

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KARL ALBIKER GRUPPE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILLY JAECKEL

Von Ignaz Beth

Es ist ein alter Gegensatz, der zwischen den zwei Kunstrichtungen besteht und demgemäß auch die Kunstliebhaber von einander trennt: jener zwischen der formalen und der inhaltlichen Kunst. Neigten seit jeher, seit Jahrhunderten, die Romanen zur Betätigung der ersten, so sind es wieder die Germanen gewesen, die ihnen die Wage hielten; einem Raphael konnte Deutschland Dürer entgegenhalten, den großen Barockkünstlern Italiens stand ein Rembrandt gegenüber und im neunzehnten Jahrhundert blieb diese Spaltung weiter, wenn auch — durch den gegenseitigen Austausch der Kunstübung — nicht alles so klar lag. Aber der große Gegensatz: Cézanne und Van Gogh, was bedeutet er denn anderes, als eben jene Gabelung der Kunstbestrebungen nach der formalen und inhaltlichen Seite hin? Der Impressionismus, und sein letzter Ausdruck, Cézanne, geht von der — flüchtigen — Erscheinung der Dinge, von ihrer Farbe, aus, wogegen der germanische Zug, der doch in Van Gogh steckt, das Bild nach den Ausdrucksmöglichkeiten, sei's der Farbe, sei's der Linie, organisiert und alle Werte in den Dienst des Ausdrucks stellt, sie nach Bedarf unterdrückt oder steigert. Nur so läßt sich ein Künstler, wie Grünewald, erklären, nur von dieser Seite kann man ihm überhaupt beikommen, und ihn als notwendige Folge der vorhergehenden Entwicklung der deutschen Kunst ansehen.

Diese etwas weit ausholende Einleitung war notwendig, um eine Erscheinung, wie die Jaeckels, richtig einzureihen. Er knüpft — wahrscheinlich sich selbst unbewußt — an die deutschen Zunftmaler des Mittelalters an, an jene still verzückten „Handwerker", die, unbekümmert um die Wunderwerke der welschen Länder, in Glasfenstern ihre religiöse Inbrunst aussprachen, die, gleichsam stammelnd, in unbeholfenen Holzschnitten der Andacht zu dienen vermeinten, wenn sie jeden Strich mit Gefühl durchtränkten, jede Landschaft liebevoll schilderten, jeden Baumstamm belebten und noch dem dünnsten Wasserlauf ihre Liebe schenkten. Es ist fraglich, ob Jaeckel diese alten Bilder und Blätter kennt, ob er sie jemals zu Gesicht bekam; aber es scheint, daß die verborgenen Kräfte, die die Kunsterscheinungen regieren, ihn zum Nachfolger der altdeutschen Malerei machen, daß sie die tiefe Lyrik seiner Bilder bewirken, ihre Inbrunst und ihre Kraft. Jaeckel ist noch sehr jung, keine dreißig Jahre alt, deswegen ist alles bei ihm noch im Werden, aber die Richtung, die er eingeschlagen hat, ist schon sehr deutlich zu sehen, und deswegen ist es wohl nicht zu früh, sich schon jetzt mit seinem Schaffen zu befassen. Die Ausstellung seiner graphischen Arbeiten im Graphischen Kabinett und der vier großen Wandbilder für Bahlsens Fabrik in der Berliner Secession bieten dazu willkommene Gelegenheit. Wurde er schon in früheren Ausstellungen oft genannt und gelobt, so ist er jetzt auf einmal einer der Genanntesten geworden.

Der Künstler hat die großen Kartons, die einen Raum zu schmücken bestimmt sind, nicht näher benannt, er überläßt es dem Beschauer, die Titel dafür zu finden. Es ist bezeichnend, daß man dies als Mangel gar nicht empfindet: so klar sprechen die Bilder für sich selbst. Was wir sehen, scheinen Kapitel aus einem mächtigen Epos zu sein, in dem Menschen, Städte, Bäume, Berge leben und mitwirken, wie in alten Fabeln und Sagen. Ein junger Mensch kommt auf seiner Wanderung an einen breiten Fluß, hinter dem sich eine vieltürmige Stadt, wie ein Felsgebilde, auf Hügeln ausbreitet. Ein frischer Wind weht ihm um den schlanken Körper, er preßt sich den Hut in die Stirne, wie unbewußt, voll innerer Entzückung über diesen berauschenden Anblick. Ein anderes Bild: Derselbe Jüngling hat nach langer Wanderung am Fuß eines Baumes Rast genommen, müde stützt er seinen Kopf in die Hand und versinkt in elegisches Träumen über die vor ihm ausgebreiteten Berggipfel hinter einem See. Wieder ein anderer Traum: Derselbe junge Held überläßt voll Innigkeit seine Hand einem jungen Weibe, das weltverloren sie an seine Wange preßt. Ein wundervoll erschautes Symbol der Liebe, an die der Mann sich nicht restlos hingibt, sondern die den Sturm in seinem Herzen beschwichtigt und bändigt. Und dann ein letztes: Im herbstlichen Walde ruht dieselbe Frau, müde von der Arbeit, eingeschlummert in einer unbequemen Lage, und an ihre Beine gelehnt schläft ihr Kind. Jaeckel arbeitet mit den einfachsten Mitteln, er beschränkt die Farbe auf einige Grundtöne, die er dann unbedenklich wiederholt, ein Schwarzgrau für die Bäume, ein Braunrot für den Boden, ein Fleisch-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILLY JAECKEL WANDBILD FÜR H. BAHLSENS KEKSFABRIK, HANNOVER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILLY JAECKEL — WANDBILD FÜR H. BAHLSENS KEKSFABRIK, HANNOVER

rot und — nichts mehr. Aber durch die klare Umgrenzung jeder Erscheinung, durch reiches Abstufen jedes Tones erreicht er den Eindruck großer Farbigkeit. Vor allem aber wirkt die ausdrucksvolle Gebärde, jedes Ausstrecken eines Armes, ein Abspreizen der Finger ist auf seinen Ausdruck hin durchgefühlt und durchgearbeitet, so daß eine ungeheure Suggestivität aus diesen Bildern strömt. Man darf sie nicht auf ihre Korrektheit hin ansehen, darf sich nicht an angeblichen Verzeichnungen stoßen, denn Jaeckel zeigt in jedem Strich, wie meisterhaft er gerade zeichnen kann, sondern muß den Eindruck auf sich wirken lassen. Die Erinnerungen an andere Bilder, an Greco, Michelangelo oder O. Fries, die einen dabei befallen, mögen seiner Jugend zugute geschrieben werden; entscheidend ist, daß ihm in allen Bildern ein Neues gelungen ist.

Was Jaeckel nämlich von so vielen modernen Malern unterscheidet, ist — so befremdend dies zunächst klingen mag — seine Anlehnung an die Wirklichkeit. Damit soll nicht gesagt werden, daß die Bilder als solche Ausschnitte aus der Natur gäben; im Gegenteil, sie schöpfen ihre beste Kraft aus der Phantasie des Künstlers. Aber jedes Bild, jeder Teil des Bildes ist mit der erschauten Wirklichkeit irgendwie verankert, entstand aus einem eigenen Erlebnis. Man weiß sehr wohl, daß es solche Wälder und solche Akte in der Wirklichkeit nicht gibt, aber nur aus einer intensiven Versenkung in die umgebende Welt konnten sie geboren werden, sie stilisieren keineswegs die Erscheinungen, sondern verhelfen diesen — wenn man so sagen darf — zum Ausdruck. An Jaeckels Radierungen kann man diese Eigenschaft am besten beobachten. Diese Paare, die irgendwo in die Natur gestellt sind, sind ja undenkbar als Begebenheiten, aber die Gebärde etwa, mit der eine Frau den neben ihr knienden Mann segnet, ihr geneigter Kopf und die vorgestreckten Hände, sie atmen soviel wirkliches Leben, daß man diese Szene — trotz aller Unwahrscheinlichkeiten — erleben zu können meint.

Und damit kommen wir zur Wurzel seines Schaffens überhaupt. Es ist dies eine betäubende Sinnlichkeit, im allgemeinsten Sinne des Wortes, die Jaeckel zum Gestalten treibt. Das Verhältnis des Menschen zur Welt, die innige Freude an den sichtbaren Dingen, die Wehmut, die jegliches Tun unbarmherzig begleitet, die kosmischen Gewalten, als deren Werkzeug sich der Mensch empfindet, all das findet in seinem Schaffen einen beredten Erzähler. Das Leid der Kreatur, die heimlichen Zufälle, denen sie willenlos preisgegeben ist, erschüttert ihm tief das Herz, und er sucht diesen Erregungen Gestalt zu geben. Aus solch

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILLY JAECKEL WANDBILD FÜR H. BAHLSENS KEKSFABRIK, HANNOVER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

tiefster Ergriffenheit entstand der „Kampf", der im vorigen Jahr in der Secession gezeigt wurde, und ebenso entstand auch die Mappe mit Lithographien, genannt „Memento 1914/15". Die furchtbare Not des einzelnen Mannes, der im Drahtverhau hängen bleibt, oder seinem Mitmenschen das Bajonett in die Flanke bohren muß, das blutende Mitgefühl einer barmherzigen Schwester, die bleiche Angst einer bedrängten Frau, all dies gestaltet Jaeckel mit rücksichtslosem Realismus, nicht, um zu schildern, sondern aus tiefstem Erlebnis heraus. (Er selbst dient jetzt als Krankenpfleger.)

Die Technik seiner Lithographien ist von der seiner Radierungen gänzlich verschieden. Wenn er mit der Radiernadel die Kontur klar und melodisch zur Geltung kommen läßt und als der reine Zeichner sich gibt, der er ja im Grunde ist, so holt er mit der lithographischen Tusche die Helligkeiten durch Aussparen des Grundes heraus, arbeitet viel mit Dunkelheiten und wirkt viel malerischer. Ein Beispiel davon waren schon die früher — in demselben Verlag des Graphischen Kabinetts — erschienenen „Biblischen Motive", die allerdings dem Thema noch nicht gerecht wurden. Jetzt aber haben die Kriegsereignisse in ihm die Kraft geweckt, das Unvergeßliche monumental zu schildern. Man denkt bei ihrem Anblick oft an Goyas „Furchtbarkeiten des Krieges", und vielleicht verdanken sie diesem Vorbild ihre Entstehung.

Wir kommen zum Ausgangspunkt zurück. Wer die schöne Form sucht, sich an der Linie berauschen will, am Wohlklang der Farbe und an wohligen Rhythmen, der geht bei Jaeckel leer aus. Dieser Künstler schafft — unbewußt, dies ist zu betonen — im Zwang jahrhundertealter Ueberlieferung, welche unsere Altvorderen ihre Totentänze schaffen ließ, welche, unbesorgt um die Nachbarn, Italiener oder Niederländer, einen Grünewald seine schauerlichen Kreuzigungen malen ließ, an denen keine Armverrenkung zu gräßlich erschien, keine Verwesungsfarbe zu grauenvoll war, einer Ueberlieferung, die über der nacktesten Realität der Dinge ihren mystischen Charakter nicht vergaß, die, mit einem Wort, dem Inhalt, dem transzendentalen Inhalt, die äußere Form preisgab.

WILLY JAECKEL — WANDBILD FÜR H. BAHLSENS KEKSFABRIK, HANNOVER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

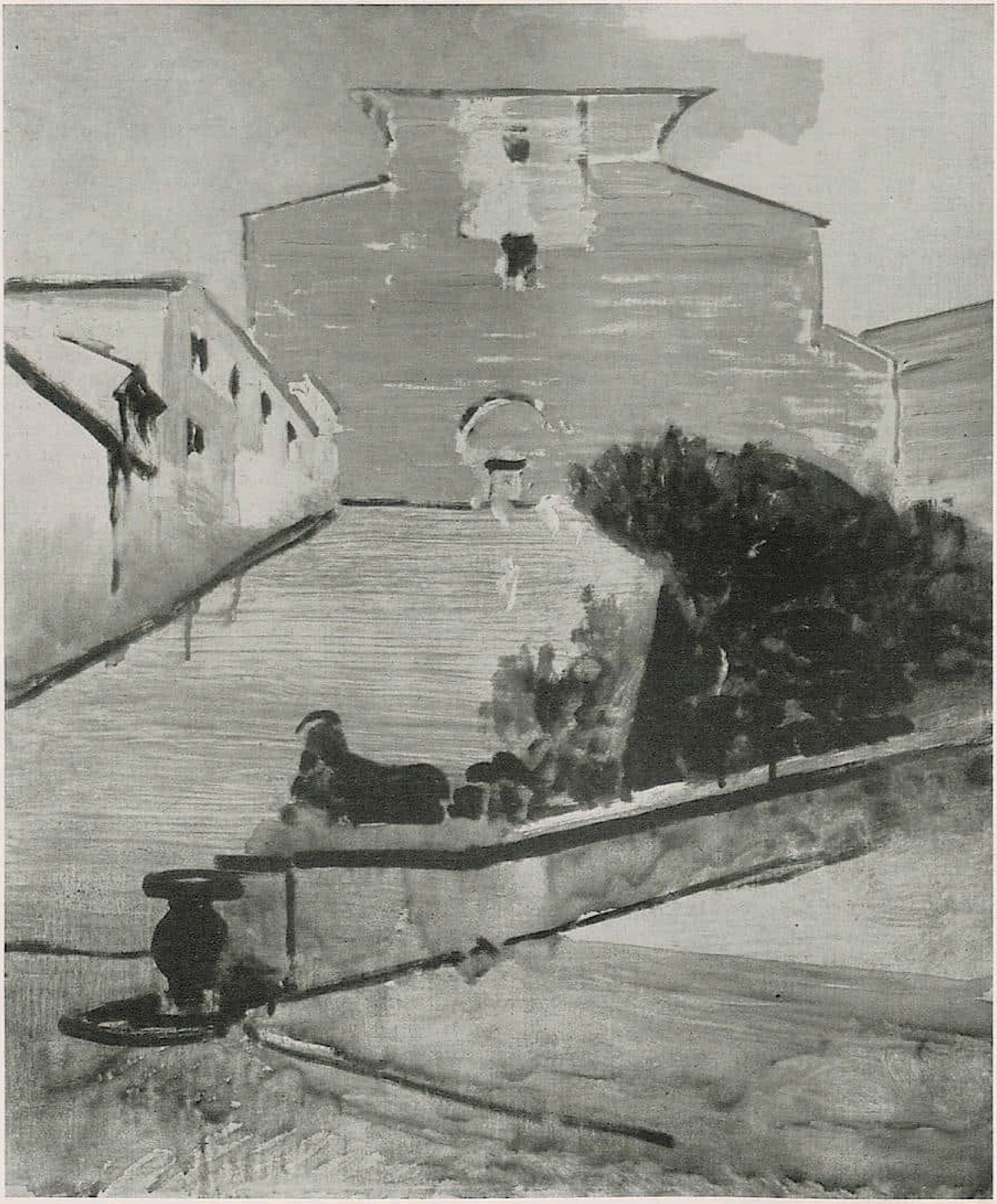
DIE AUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION

Dieser rührige Verein öffnet zum zweiten Mal in diesem Jahr seine Pforten und, wenn man nach dem regen Interesse, das seine Ausstellung hervorruft, urteilen sollte, scheint ein Bedürfnis danach in der Reichshauptstadt zu bestehen. Man kann dafür vielerlei Gründe anführen: die Herbstzeit, die nach einem verregneten Sommer (in dem man obendrein wenig reiste) den Wunsch nach interessanten Ereignissen wachruft, die Unentschlossenheit der „Freien Secession", welche ihren Plan einer Herbstausstellung im letzten Moment aufgab, und jetzt sogar ihr schönes Haus für Auktionszwecke wahrscheinlich wird abgeben müssen u. dgl. mehr. Nicht zu vergessen bleibt aber, daß die — wenn auch noch so lose — Verbindung mit dem „Graphischen Kabinett" dem Rumpf der alten Secession jenen Vorsprung sichert, den nun mal der Einschlag kaufmännischen Geistes erleichtert, wobei allerdings der Beobachter des Berliner Kunstlebens mit einiger Belustigung sich daran wird erinnern können, daß gerade die so angefeindete „Diktatur" eines Kunsthändlers (von freilich ganz anderer Macht) erst vor drei Jahren den Stein des Anstoßes bildete und in der Folge die Spaltung des Vereins herbeiführte. Dieser glücklichen Hand des Vorstands ist es gelungen, Jaeckels Kartons zu Wandgemälden und die im Frühjahr in München in der „Neuen Secession" gezeigten Arbeiten von Caspar für die Ausstellung zu gewinnen, und damit ihr von vornherein eine respektable Höhe zu sichern. Ueber die ersten wird an andrer Stelle dieser Zeitschrift ausführlich berichtet, über die anderen mag hier nur mitgeteilt werden, daß ihnen schwer in Berlin etwas an die Seite zu setzen ist, so gediegen und geschlossen wirken sie, namentlich in den beiden religiösen Bildern, im „Abendmahl" und dem „Oelberg". Diese letzteren (und die Weisgerber-Ausstellung) zeigten deutlich, daß München immer noch seinen Rang Berlin gegenüber behauptet und nicht so leicht in den Schatten gestellt werden kann.

Nicht so unbestritten dürfte der Erfolg des anderen „Schlagers" der Secession, des Malers Heckendorf sein, der in einer Reihe von großen Bildern den Balkanfeldzug schildert. Abgesehen davon, daß er sich darin entschieden im Format vergreift, kommt man über die unbedenkliche Flüchtigkeit der Ausführung nur schwer hinweg, um so mehr, wenn man weiß, daß sie nicht nur etwa in den besonders erschwerten Bedingungen der Entstehung, sondern vor allem in der zur Manier bereits gewordenen Art dieses noch sehr jungen Künstlers begründet ist. Dabei soll keineswegs die herzerfrischende Farbigkeit und die Fähigkeit zum Zusammenfassen disparatester Elemente, wie Terrain, Wolken, Bäume, übersehen werden. Ein entgegengesetzter Vorbehalt drängt sich bei den Bildnissen Leo von Königs auf, der über das Problematische und Suchende trotz feinster Malkultur eigentlich nicht herauskommt: als ob ein schöner Klang sich nur mit düster tintigen Farben erreichen ließe. Diese lavierende, fast um Aquarelleffekte buhlende Technik scheint im letzten Grunde auf Cézanne zurückzugehen und sie läßt auch einen so tüchtigen Künstler wie Spiro seiner ursprünglich farbenfreudigen Begabung nicht recht froh werden, wobei zugegeben werden mag, daß sein „Major Joachim" als Bildnis an erster Stelle genannt werden muß. Der jetzige Zwangsaufenthalt in Deutschland nach so vielen Pariser Jahren wird ihn vielleicht sich selbst finden lassen. Ein Offiziersbildnis Oppenheimers greift nicht mehr so hoch in der Anlage und Opplers Björn Björnson nutzt den schönen Zweiklang des roten Gesichtes und der weißen Haare gar nicht aus, der doch hier das Gegebene war.

Rössners „Dame im Garten" ist ein Stück nobler Malerei trotz, oder vielleicht gerade durch die selbstauferlegte Beschränkung und Dämpfung der Farbentöne; sein Auftrag hat etwas Duftiges und Flockiges, das an Vuillard denken läßt. Seinen beiden anderen Bildern merkt man vielleicht noch zu sehr den illustrativen Ursprung an. Nur Illustration sind die Riesengemälde von Krayn, dessen Gestalten die Treue des Panoptikums auszeichnet; man staunt diese Gesichter, an denen kein Fältchen fehlt, bestürzt an, als ob sie einem leibhaftig auf den Leib rücken wollten. Zu erwähnen wären noch die gut modellierte „Schlafende" von Linde-Walther und ein Interieur von Hentze, der die einfachen Farben des Zimmers zu schöner Apartheit zu steigern versteht. Corinths „Luther" ist wohl nur als Entgleisung zu bezeichnen; es wäre zu billig, sich mit seinen Mängeln hier auseinanderzusetzen. Etwas malerischer in der Haltung sind schon seine Landschaften, denen aber jede persönliche Note fehlt.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OSWALD ACHENBACH KIRCHE SANTA MARIA IN ARACELI, ROM

Zu unserem Aufsatz „Oswald Achenbach in Italien und daheim" (s. S. 41)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OSWALD ACHENBACH SPRINGBRUNNEN AUF DEM PETERSPLATZ, ROM

Zu unserem Aufsatz „Oswald Achenbach in Italien und daheim“ (s. S. 41)

Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ueberhaupt scheint die Landschaft keine starke Seite der Ausstellung zu sein; es gibt hier kaum große Ueberraschungen. Man kennt schon längst diese Waldwiesen von FRANK und das sich im Schilf tummelnde Geflügel von POTTNER, auch STRATHMANN bleibt sich ewig gleich und wieder ist es ein Gast aus München, die CASPAR-FILSER, welche unsere Aufmerksamkeit länger zu fesseln vermag, oder zwei prächtige THOMAS, ein früher und ein ganz später, die zu interessanten Vergleichen herausfordern. In der kecken Buntheit erinnert PAESCHKES Spielplatz an J. GOOSSENS.

Die Plastik wurde auch diesmal — trotz der späten Jahreszeit — zum großen Teil in den Garten gestellt, voran das Heinedenkmal für Hamburg von LEDERER. Die Rüdiger-Figur von METZNER daneben verträgt sich nicht gut damit durch ihre vorgeschichtlich monumentale Wucht, die vielleicht am Bestimmungsort, am Nibelungen-Brunnen im Vorhof der deutschen Galerie in Prag, ganz anders zur Geltung kommen wird als im schmalen Hof eines Berliner Kurfürstendamm-Gartenhauses. HUFS „Schreitender Jüngling" zeigt die gutbekannten Formen einer Gliederpuppe, die sonst LESCHNITZERS Domäne waren, der diesmal eine ungemein charakteristische Büste von Georg Hermann ausstellt. Zu erwähnen wären schließlich die ansprechenden Bildnisköpfe M. MÜLLERS und ein schön modellierter Akt von WENCK. J. BETH

NEUE KUNSTLITERATUR

Wölfflin, Heinrich. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Brosch. M 10.—, gebd. M 13.—. München, F. Bruckmann A.-G.

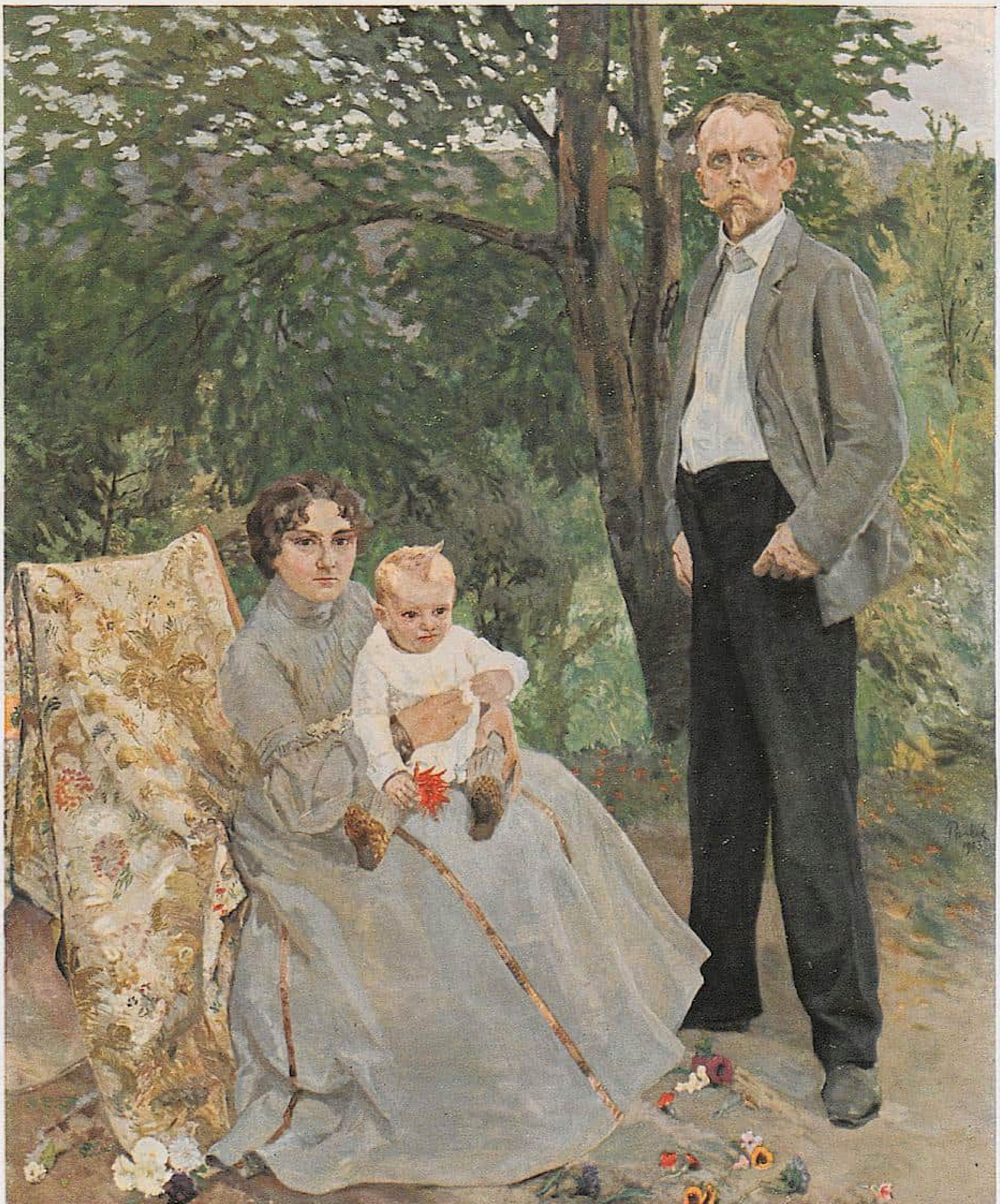
Das neue Buch Wölfflins wird für den, der sich mit seiner Art der Kunstbetrachtung vertraut gemacht hat, keine Ueberraschung sein. Es fügt sich sehr folgerichtig an alles, was bisher von ihm bekannt wurde. Und wer Wölfflin nicht nur aus seinen Büchern, sondern auch aus seiner Lehrtätigkeit kennt, wird viele Gedanken wiederfinden, die schon lange vorbereitet waren und in seinen Vorträgen immer wieder in stetig sich klärender Form auftauchten.

Was Wölfflin treibt ist keine Aesthetik in dem Sinne, daß er vom historischen Werden absähe. Seine Betrachtungsweise fußt vielmehr sehr entschieden auf historischer Forschung; sie versucht sich aber über die bloße Ordnung und Kritik des Stoffes zu erheben, indem sie zusammenfassend die entscheidenden Merkmale ganzer Epochen einzelner Kunstkreise, bestimmter Künstler festzuhalten trachtet. Dieses Verhältnis drückt sich auch schon im Titel dieses Buches aus, daß die „kunstgeschichtlichen Grundbegriffe" klarzustellen versucht, indem es „das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst" untersucht; und zwar wird hier so vorgegangen, daß zwei ausgeprägte Zeitstile miteinander verglichen und in Kontrast zu einander gesetzt werden. Es sind das die der Hochrenaissance und des ganzen Barock. Auf frühere und spätere Stufen wird nur gelegentlich zur Klärung und Vervollständigung der Begriffe hingewiesen.

Innerhalb der beiden Perioden umfaßt die Untersuchung die ganze Breite europäischer Kunstübung. Um so die Quintessenz aus dem Zeitstil einer größeren Epoche zu ziehen, muß dann allerdings von manchem abgesehen werden; die Persönlichkeit und Wirkung einzelner Künstler, Unterschiede nationaler und landschaftlicher Strömungen, qualitative Unterschiede der Kunstwerke dürfen nicht mitsprechen, oder vielmehr: der Zeitstil muß so definiert werden, daß die Definition sich über diese Dinge erhebt. Wölfflin schaltet aber noch mancherlei anderes aus, das sehr wohl zum Zeitstil gerechnet werden kann. Vor allem das Verhältnis der Kunst zur Naturvorlage, das „Imitative"; und dann den Zusammenhang der bildenden Kunst mit dem allgemeinen kulturellen Zeitwillen. Nach dieser Beschränkung bleibt als Thema der Untersuchung der Formwille in der bildenden Kunst einer Epoche, d. h. also das, was an sichtbaren künstlerischen Merkmalen der gesamten Produktion einer größeren Zeitspanne gemeinsam ist. Beim Vergleichen dieser Merkmale in den beiden in Frage stehenden Büchern werden fünf Begriffspaare gewonnen: Zeichnerisch und Malerisch, Fläche und Tiefe, geschlossene Form und offene Form, Vielheit und Einheit, Klarheit und Unklarheit. Der erste Begriff entspricht jeweils der Kunst der Hochrenaissance, der zweite der des Barock. Der Verfasser selbst sagt, daß man auch eine andere Ordnung der Merkmale vornehmen, andere oder mehr Begriffspaare aufstellen könne. Das bleibt aber eine Frage untergeordneter Natur, denn schließlich sind auch die Wölfflinschen Begriffspaare nur Handhaben um zwei geschlossenen gegensätzlichen Anschauungsweisen beizukommen. Und die Untersuchung im einzelnen läßt sie als sehr fruchtbar erscheinen. Sie weist über das engere Thema dieses Buches hinaus, indem sie Begriffe erläutert, die bei jeder entwickelten Kunstepoche angewendet werden können, wenn man gleich bei früheren Kunststufen vielleicht anders verfahren würde.

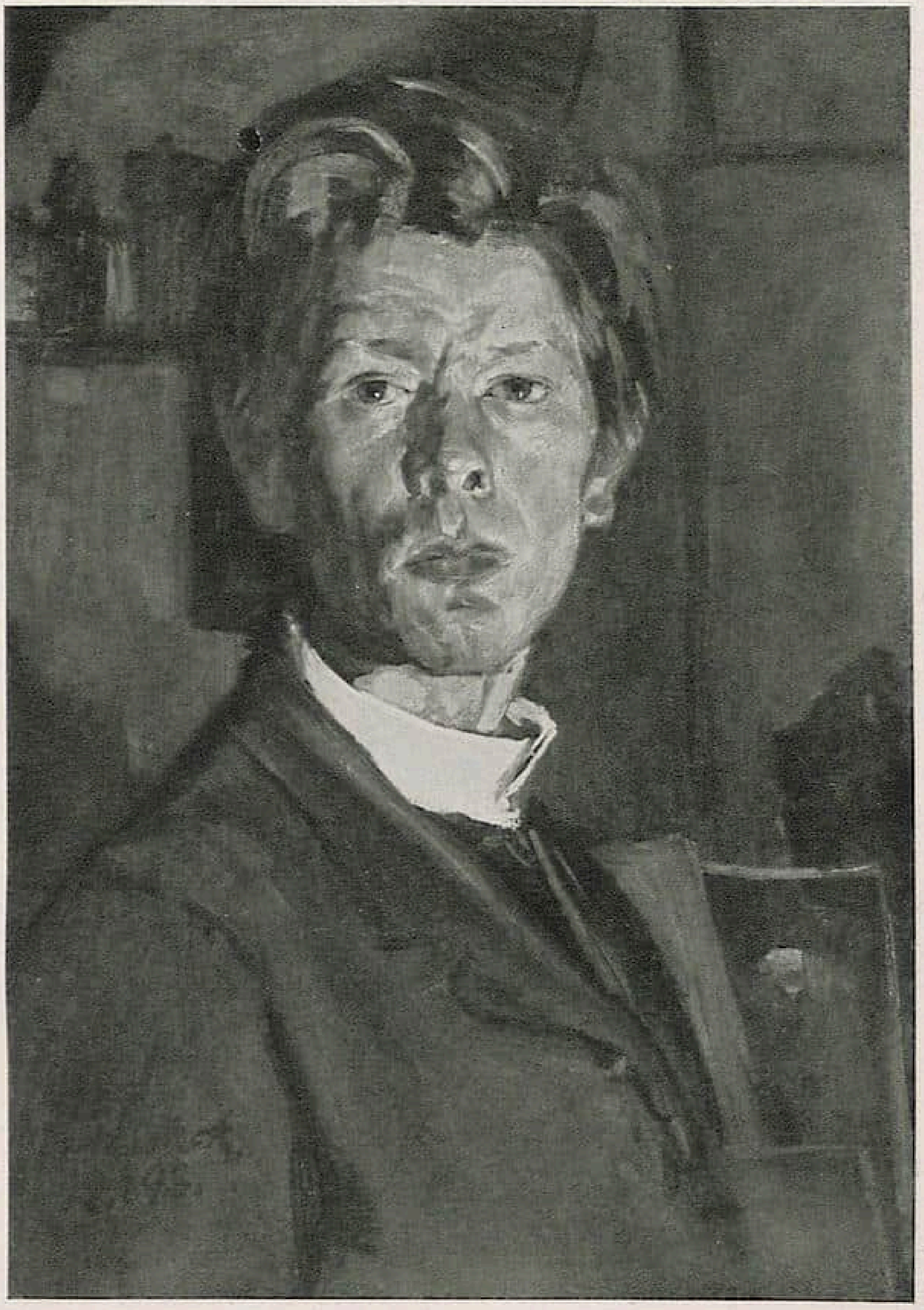
Wenn man sagt, was die Wölfflinsche Methode nicht leisten kann und auch nicht will, so heißt das zugleich sie gegen ungerechtfertigte Angriffe verteidigen. Stilkritische Attributionen sind natürlich auf diese Weise nicht zu begründen; sie müssen einer solchen Untersuchung vorangegangen sein. Die Frage nach der Qualität eines Kunstwerkes kann so nicht gelöst werden, sie bleibt außerhalb der Betrachtung. Die psychologische Ausdeutung des Schaffensaktes bleibt ganz unberührt. Das gegenständliche Substrat des Kunstwerks findet keinen Platz. Dieses Ausschalten dessen, was dem naiven Betrachter sich zuerst aufzudrängen pflegt — der Frage danach, was erzählt wird — läßt die Wölfflinsche Betrachtungsweise besonders geeignet erscheinen, in das Verständnis der den bildenden Künsten eigentümlichen Eigenschaften einzuführen. Sie hält den Leser bei dem fest, was das Entscheidende ist, der Form, und zwingt ihn zu einer präzisen Ordnung seiner Eindrücke. Und insofern ist sie dann auch, ohne es zu bezwecken, geeignet, das Gefühl für die Qualität eines Kunstwerks vorzubereiten, da auch dieses von der Form ausgehen muß. K. ZOEGE VON MANTEUFFEL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



BERNHARD PANKOK FAMILIENBILDNIS (1903)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



BERNHARD PANKOK

JUGENDLICHES SELBSTBILDNIS (1893)

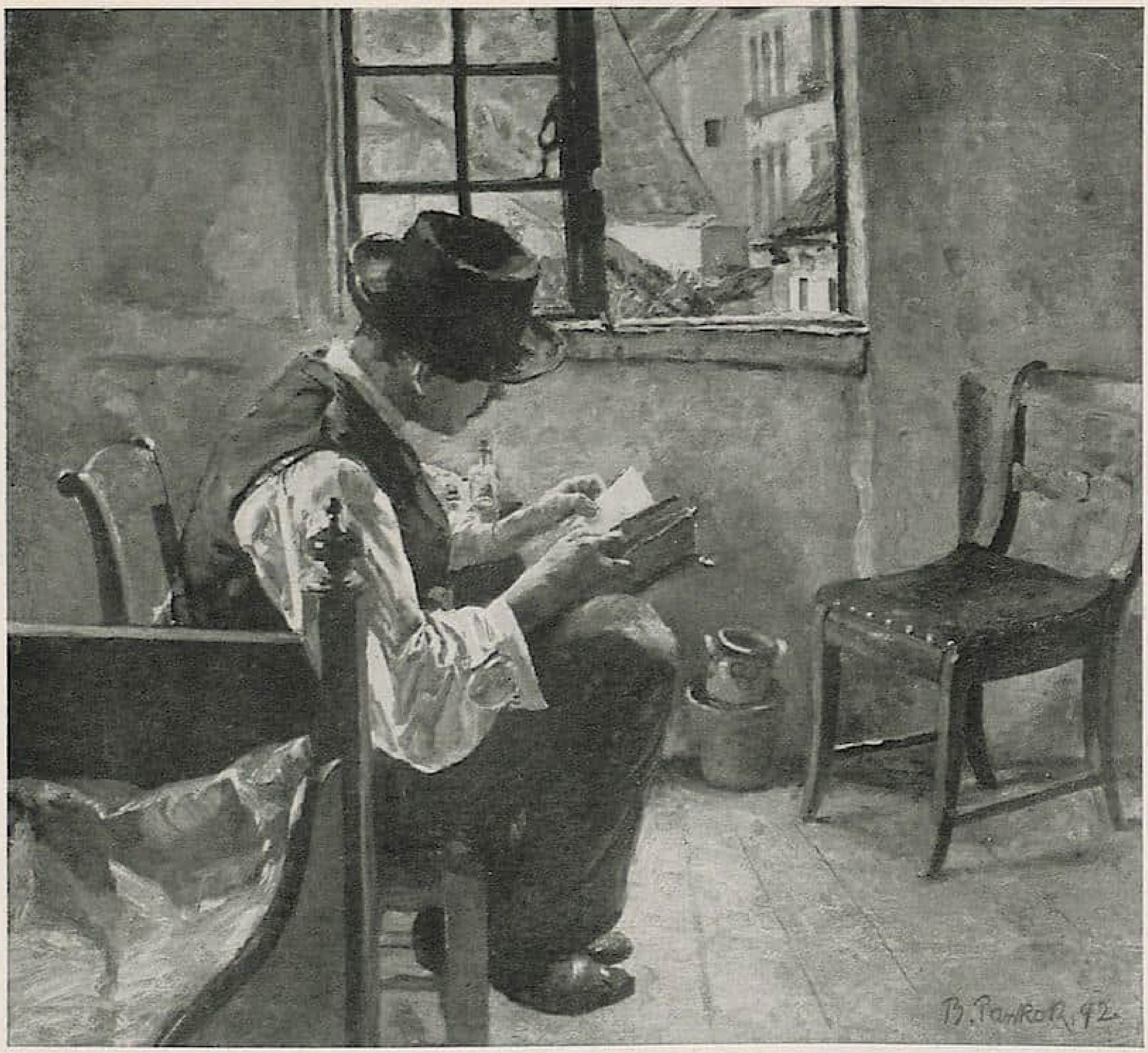
BERNHARD PANKOK ALS MALER UND RADIERER

Von Dr. Hermann Ehrenberg

Bernhard Pankok ist in Münster geboren. Sein Lebensschicksal hat ihn, als er etwa 20 Jahre alt war, nach München und später nach Stuttgart geführt, wo er zu Amt und Würden kam und Haus und Herd gründete. Aber sein Herz ist seiner westfälischen Heimat treu geblieben. Auch in Münster hat man seiner nicht vergessen. Anfangs freilich bewährte sich das Wort vom Propheten, der in seiner Vaterstadt nichts gilt. Aber jetzt hat sich die Anerkennung und Bewunderung für den Landsmann um so stärker geäußert. Im letztverflossenen Januar wurde nach einem bereits seit mehreren Jahren verfolgten Plane trotz des Krieges vom Westfälischen Kunstverein in den Räumen des Landesmuseums eine Pankok-Ausstellung veranstaltet, die die erste ihrer Art überhaupt war. Sie hat einen Erfolg gehabt, wie er selten einem künstlerischen Unternehmen in Westfalen beschieden gewesen ist. Aber die Bedeutung des Erfolges beruht nicht bloß auf der unumwundenen und einmütigen Anerkennung, die Pankok hierbei zuteil wurde, sondern vor allem darauf, daß sie uns die Augen über seine

KUNSTBIBLIOTHEK
Staatliche Museen
zu Berlin

SMB Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



BERNHARD PANKOK DER LESER (1892)

künstlerische Persönlichkeit und den Umfang seiner Begabung und Betätigung erst öffnete.

Man kannte und schätzte Pankok seit fast zwei Jahrzehnten in weiten Kreisen als Zeichner und Kunstgewerbler. Ein Wort hierüber zu sagen, erscheint gerade an dieser Stelle überflüssig. Aber, obwohl Konrad Lange ihn wiederholt warmherzig als Maler gepriesen, obwohl Wilhelm Schäfer (Rheinlande 1910) die Ueberzeugung bekundet hatte, „daß ohne eine Malerei von Pankok auf die Dauer keine moderne Galerie von Rang in Deutschland auskommen wird", so war doch bisher eigentlich für niemanden die Möglichkeit geboten gewesen, sich über ihn als Maler, und fügen wir sogleich hinzu, auch als Radierer ein klares Gesamtbild zu verschaffen. Pankok war auf dieser oder jener Ausstellung mit diesem oder jenem Bild vertreten gewesen, er hatte sich in der Nationalgalerie zu Berlin, in den Gemäldegalerien zu Schwerin und Stuttgart, in der Kunsthalle zu Hamburg und im Landesmuseum zu Münster einen Platz an der Sonne errungen. Aber diese Einzelerscheinungen verflüchtigten sich in der Menge der übrigen Allzuvielen, und die Kunstkritik wußte oft nicht, wie sie sich zu ihm stellen, wo sie ihn unterbringen solle. Ja man kann sagen, daß seine Malweise in ihrer secessionistischen Umgebung nicht immer eine gute Figur machte.

Das ist jetzt anders geworden. Wer das Glück gehabt hat, die Münsteraner Ausstellung zu sehen, und den farbenfreudigen Glanz, der ihm dort im Hauptsaal entgegenstrahlte, auf sich hat wirken lassen können, der hat erfahren, daß Pankok ein Eigener und ein wirklich Großer im Reiche der Malerei ist. In diesem Sinne war die Ausstellung, der sich im Mai eine zweite, in Stuttgart, anschloß, für alle, auch für die Veranstalter, eine Ueberraschung, und deshalb erscheint es geboten, über sie hier zu

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BERNHARD PANKOK DAMENBILDNIS (1894)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

berichten, indem wir versuchen wollen, Pankok als Maler und Radierer, wenigstens in aller Kürze, zusammenfassend zu würdigen.

Pankok hat seine erste Ausbildung in der Schule der Kunstgenossenschaft in Münster empfangen, die, tüchtig und verständig geleitet, ihm wie so manchem anderen namhaft gewordenen Künstler eine gute Ausbildung in den Grundelementen verschafft hat. Dann kam er, wie das so Brauch war, auf die Düsseldorfer Akademie. Sie hat ihm nicht viel geboten. Wir wissen das aus seinem eigenen Bekenntnis. Wir ersehen es auch aus den aus jener Zeit noch erhaltenen Proben malerischer Betätigung (verschiedener Privatbesitz in Münster). Sie bewegen sich in dem üblichen akademischen Rahmen, van Dyck scheint mehrfach als Vorbild vorgeschwebt zu haben. Als Zeichen selbständiger Regung mag ein „Ecce homo" (bei Landesrat Kraß) hervorgehoben werden. Es ist durch und durch dramatisch, das Christus umflutende Volk ist leidenschaftlich bewegt, ein Durchbruch künstlerischer Empfindung, die später bei ihm anscheinend völlig geschwunden ist. Nur in einem Bild aus der Münchner Frauenkirche taucht sie noch einmal auf.

Eine um so größere Ueberraschung bildet das Selbstbildnis von 1893 (Dr. Berolzheimer, Garmisch). Fest und markig in der Pinselführung, prachtvoll in der Modellierung, scharf eindringend in der Selbstcharakterisierung tritt Pankok uns als ein in bitterer Not, aber auch in trotzigem, unverrückbarem Selbstbewußtsein vorwärts strebender und empor sich ringender junger Mann entgegen. Als solcher hat er sich bewährt. Ungeachtet aller Schwierigkeiten ist er nie seiner inneren künstlerischen Stimme untreu geworden, hat er vielmehr in zähem Selbststudium eine immer größere Vollendung erstrebt. Feine, höchst delikate Aquarelle aus dem Münsterer Dom, dessen geheimnisvolle Schönheit den jungen Künstler offensichtlich angezogen hat, Bildnisse von Freunden und Genossen, wie das unvergleichlich köstliche Aquarell „Herr in der Laube" (Westfälischer Kunstverein) und das reizvolle Bild des Malers E. S. von 1894, das bereits turmhoch über den landesüblichen Erzeugnissen jener Zeit emporragt, und Schilderungen der landschaftlichen Umgebung der Heimatstadt beweisen dies deutlich. Die Anregungen für letztere empfing er hauptsächlich in Dingden und Haus Langen, wohin er von München, seinem neuen Wohnort, jährlich auf mehrere Monate ging. Es handelt sich hier um keine großen, pathetischen Motive oder Kompositionen, sondern um ganz schlichte Naturausschnitte. Einzelne starke Eichbäume, tiefsaftige Wiesen, leise fließendes Wasser, eine Mühle, graue Wolken, schwere, etwas melancholische Stimmung, mehr gibt er nicht, aber das ist alles so tief empfunden, so warmherzig geschaut und so trefflich gemalt, daß diese Landschaftsbilder der neunziger Jahre zu unseren besten in Deutschland zu zählen sind. Sie sind nicht hingehauen, aber doch in der Technik breitflüssig, sie sind markig und sicher in der Form, voll und rein in der Farbe. Ein so helles und schönes Grün, wie hier, findet man selten bei anderen Künstlern wieder.

Dieselbe kraftvolle geschlossene Malweise und Farbenfreudigkeit begegnet uns auch bei seinen Bildnissen. Gegenüber dem oben erwähnten E. S. bringen uns die Brüder Franz (1894) und Ferdinand (1898) Coppenrath eine Entwicklung zum Lichten, Hellen. Wie frisch und unmittelbar muten uns diese Malereien noch heute an, zwanzig Jahre nach ihrer Entstehung. Und wie ruhig, wie selbstverständlich sitzen die beiden vor uns, wie klar schauen sie uns an. Dabei bricht die Liebe des Malers für die bunten Dinge der Außenwelt überall durch. Hinter Franz Coppenraths Kopf gewahren wir ein altes Münstersches Kaffeehaus. Neben Ferdinand finden wir Geschirr und Blumen von größter malerischer Weichheit und Schönheit. Solche Zutaten werden bezeichnend für seine Bildnismalerei. Pankok erschöpft sich nie in der eigentlichen Aufgabe, sondern er gibt mehr, als von ihm verlangt wird. Aber dieses Mehr fügt sich organisch ein, oft erläutert es Wesen und Beschäftigung der dargestellten Persönlichkeit. In seinen großen Gruppenbildern (Familie F. A. O. Krüger in Berlin, Familie Ferdinand Coppenrath in Baierbrunn) ist diese Zutat in den Augen mancher Betrachter sogar das Beste am ganzen Bilde. Jedenfalls leistet Pankok hierbei mehr, als wir bei anderen deutschen Bildnismalern der Gegenwart finden. Die feierliche Rektoratstracht und das Buch bei Konrad v. Lange, die geblümte Tischdecke bei Galeriedirektor Dietz (Landesmuseum Münster), der Stuhlbezug bei Konrad Haußmann, der rosa Kragen, der blaue Manschetten-Aufschlag und die rote Börse bei dem Bildnis einer in Hellgrau gekleideten Dame (Prof. F. A. O. Krüger), vor allem aber die Muscheln und das Mikroskop bei dem Naturforscher Dr. Schaible und die höchst charakteristischen Kunstgewerbe-Erzeugnisse Ostasiens

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BERNHARD PANKOK BILDNIS PROF. DR. KONRAD v. LANGE, TÜBINGEN (1906)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

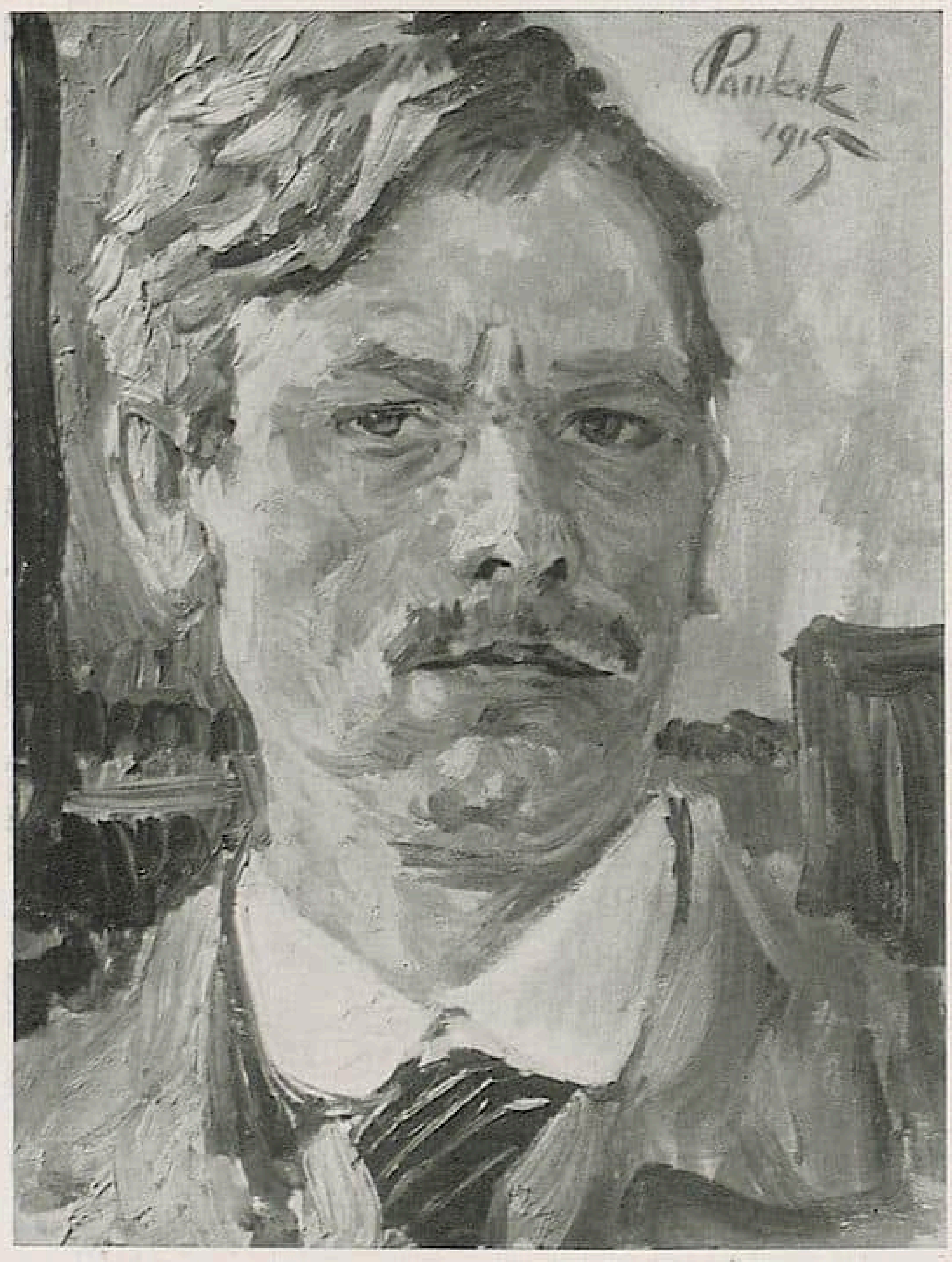
BERNHARD PANKOK — DIE GATTIN DES KÜNSTLERS (1915)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BERNHARD PANKOK

BILDNIS DES REICHSTAGSABGEORDNETEN
KONRAD HAUSSMANN, STUTTGART (1910)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



BERNHARD PANKOK SELBSTBILDNIS (1915)

um ihre stärksten Triumphe zu feiern. Freilich stehe ich mit dieser Ansicht noch ziemlich allein. Die Mehrzahl derer, die ich hörte, lehnt die jüngsten Bildnisse ab oder läßt sie nur bedingt gelten. Freilich war es ein großes Wagnis, den General der Infanterie Dr. v. Blume — einen der geistig bedeutendsten Erzieher unseres Heeres — in dem vollen Schmuck der alten preußischen Generals-Uniform zu malen. Wie hatte Böcklin gespottet über derartige Versuche, die er als unkünstlerisch empfand! Wie war Anton von Werner an der Aufgabe gescheitert! Vielleicht hat aber gerade das scheinbar Unmögliche unsern Meister gereizt. Ich habe mich nach der ersten, fast zurückschreckenden Ueberraschung an das Bild gewöhnt, es immer lieber gewonnen und kann nur sagen, daß das grelle Blau, Rot, Grün, Gold zu einer Symphonie von ungeheurer Kraft und Harmonie vereinigt ist. Am wenigsten gefällt das Bildnis Graf Zeppelins. Der kluge, kühne, wetterharte Mann ist ganz im Freien gemalt, ganz nach dem Leben. Das Weiß der Mütze, das helle Blau des Luftfahrer-Anzugs, das Grün des Hintergrundes wirken etwas kreischend und unharmonisch. Aber das Bild ist echt, ist frisch, wird wegen seiner Unmittelbarkeit die Zeiten überdauern und besonderen Wert behalten. Ebenso überraschend, ebenso kühn und doch wieder ganz anders ist das Bildnis von Frau Pankok (1915). Ob es Pankok gegeben ist, weibliche Reize schmeichlerisch darzustellen, und ob der Hintergrund dieses Bildes nicht zu sehr ins Gelbliche übergeht, bleibe ununtersucht. Aber herrlichere Farben-Zusammenklänge als zwischen dem tiefgrünen Kleid, dem buntgewirkten Gürtel, dem leuchtenden Blau der Decke und dem zarten Rosa der Rosen kann es kaum geben. Wir müssen schon auf unsere altdeutschen Malereien zurückgreifen, um Aehnliches zu finden. Wir wissen, daß Pankok in jungen Jahren gern die altwestfälischen Meister, besonders die Tom Rinks studiert hat. Es ist, als ob ihre Farbenfreude und Farbenkunst im späten Nachkömmling neu erstanden wären.

beim Grafen Linden (Stuttgart) sind glänzende Meisterwerke der liebevollen, ins kleinste dringenden und doch nie kleinlichen Malkunst Pankoks. Und nun gar die Bildnisse selbst! Wie vornehm wirkt Graf Linden, wie dringt Konrad Haußmann mit seinen klugen Augen tief in das Wesen der Dinge ein, wie wird eine jede Persönlichkeit klar erfaßt und gekennzeichnet! Auch hier sind alle Einzelheiten, z. B. die wundervollen Hände, bis ins feinste durchgearbeitet, sogar das verschiedene Schwarz von Rock und Weste wird deutlich abgestuft. Aber auch hier nie eine ängstliche oder allzuzarte Pinselführung, sondern diese Malerei ist kräftig, fest geschlossen, ruhig, breit und wuchtig. Keine zapplige Bewegtheit, keine leidenschaftliche Erregung, keine nervöse Ueberreiztheit.

In den letzten Jahren ist die Freude an bunter Farbe immer stärker durchgebrochen, ja diese alte Leidenschaft des Künstlers erringt jetzt erst ihre höchste Durchbildung,

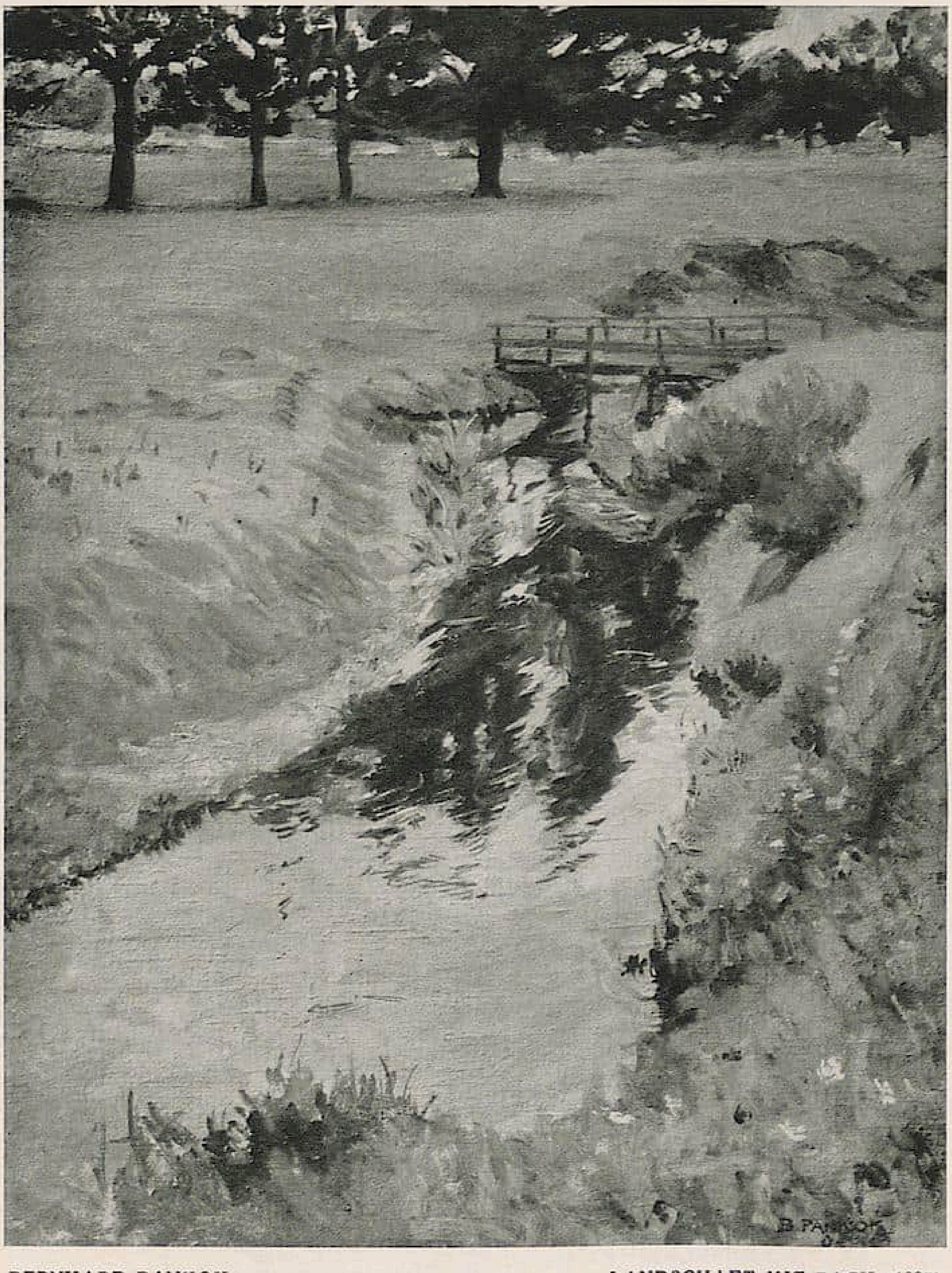
Neben diesen großen feierlichen Bildnissen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BERNHARD PANKOK DAMENBILDNIS (1902)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

hat den Maler Pankok in jüngster Zeit noch eine Nebenarbeit beschäftigt, indem er den Auftrag zu Entwürfen für die Neuausstattung Mozartscher Opern und schließlich auch für die Inszenierung von Schillings Mona Lisa am Stuttgarter Hof-Figurinen, die in der duftigen zarten Behandlung des Aquarells, in der selbständigen Verwertung der kunstgeschichtlich gegebenen Zeittrachten und in der Ausgestaltung des Kostümbildes zum Charakterbild unvergleichlichen Reiz offenbaren.



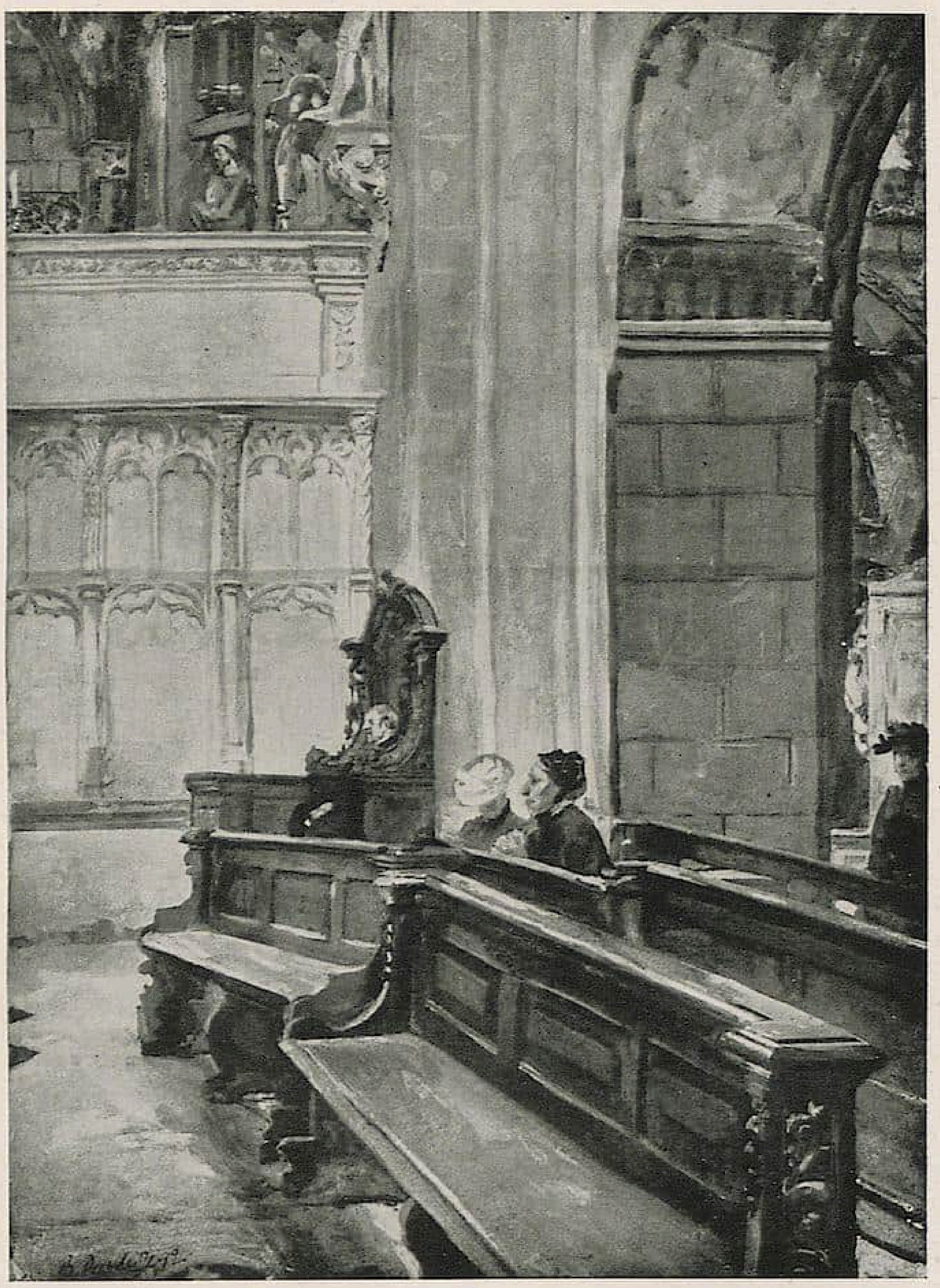
BERNHARD PANKOK — LANDSCHAFT MIT BACH (1895)

theater erhielt. Hierüber wird, wie ich höre, demnächst eine größere Veröffentlichung erscheinen. Aber mit kurzen Worten sei jetzt schon darauf hingewiesen, welch künstlerische Feinheit und Erfindungsgabe diesen Arbeiten eignet. Es sind Bühnenbilder, vor allem aber aquarellierte

Angesichts einer so mannigfaltigen und trotz aller Vielseitigkeit immer eigenartigen Malweise drängt sich von selbst die Frage nach ihrer Herkunft auf. Soeben schon wurde auf die dem Künstler vielleicht unbewußte Unterströmung hingewiesen, die sich in der Jugend vor den altwestfälischen Bildern ent-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

wickelt haben mochte. Bewußt hat Pankok sicherem Vernehmen nach Frans Hals, und zwar offenbar nicht den alten, sondern den jungen Frans Hals auf sich wirken lassen. Und dann wird man wohl vor Konrad Langes Bildnis an Manet, oder vor dem und restlos in sich verarbeitet hat, nirgends aber um eine schulmäßige oder sklavische Anlehnung oder Abhängigkeit. Pankok ist eben ein Mann, der in emsigem rastlosem Fleiß seine glänzende Begabung ausgebildet, gründlich sein Handwerk gelernt, mit offenem



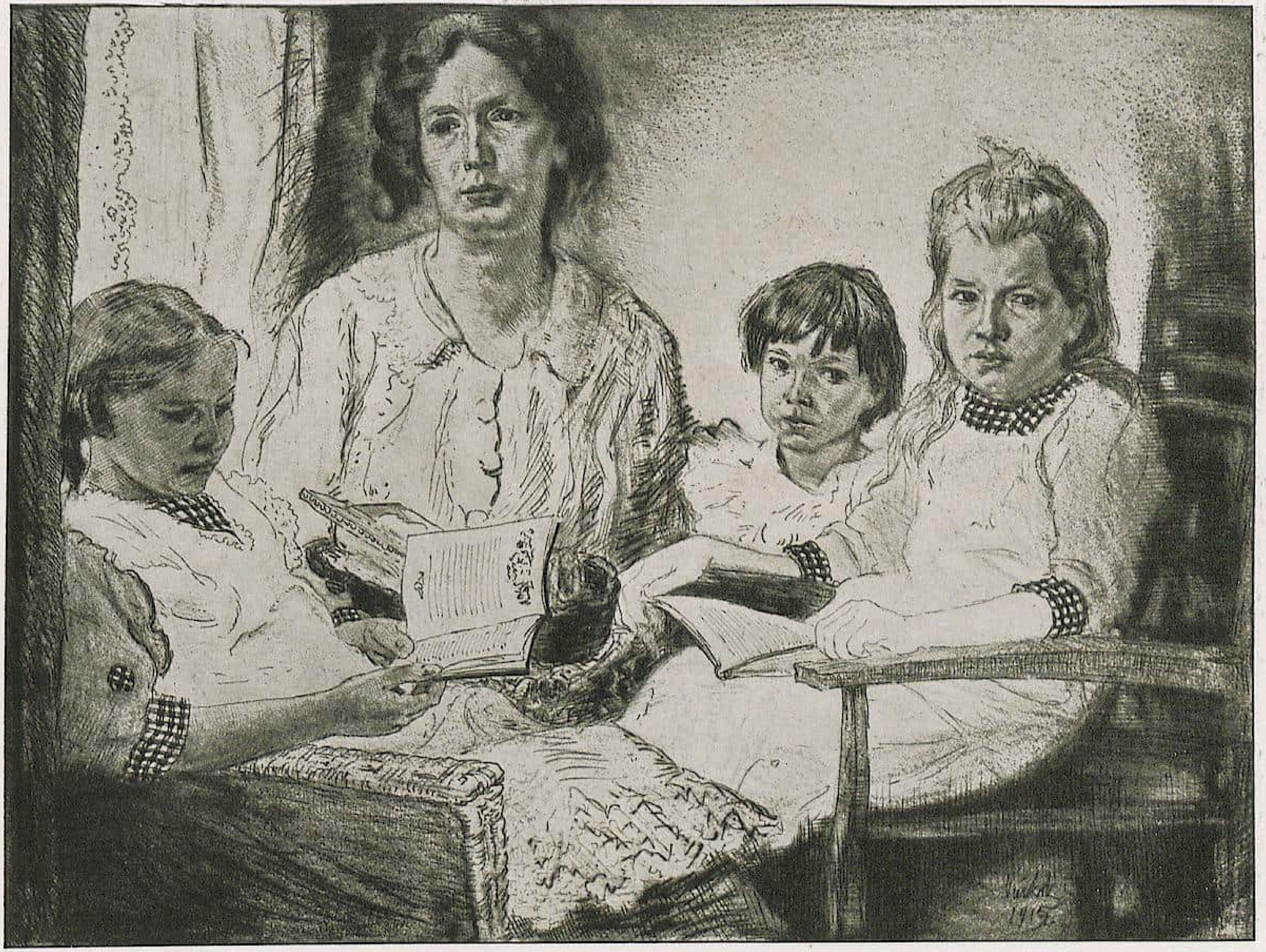
BERNHARD PANKOK IN DER KIRCHE (1892)

Krügerschen Familienbild an Renoir (famille Charpentier) erinnert. Noch öfter werden wir an Leibl gemahnt. Auch Emil Orlik, der langjährige Freund, ist sicherlich nicht ohne Einfluß geblieben. Aber schließlich handelt es sich bei alledem stets nur um Anregungen, die der Künstler selbständig Auge und gesundem Sinne die Entwicklung der Gegenwart verfolgt hat und mit festen Füßen mitten in ihr steht. Er malt keine Historien und keine Visionen, er malt lebensfrohe Gegenwart und bunte Wirklichkeit. In jeder Hinsicht ist er ein Eigener geworden, der nicht in das gewöhnliche

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BERNHARD PANKOK BILDNIS EXZELLENZ GRAF LINDEN (1907)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



BERNHARD PANKOK FAMILIENBILD (RADIERUNG)

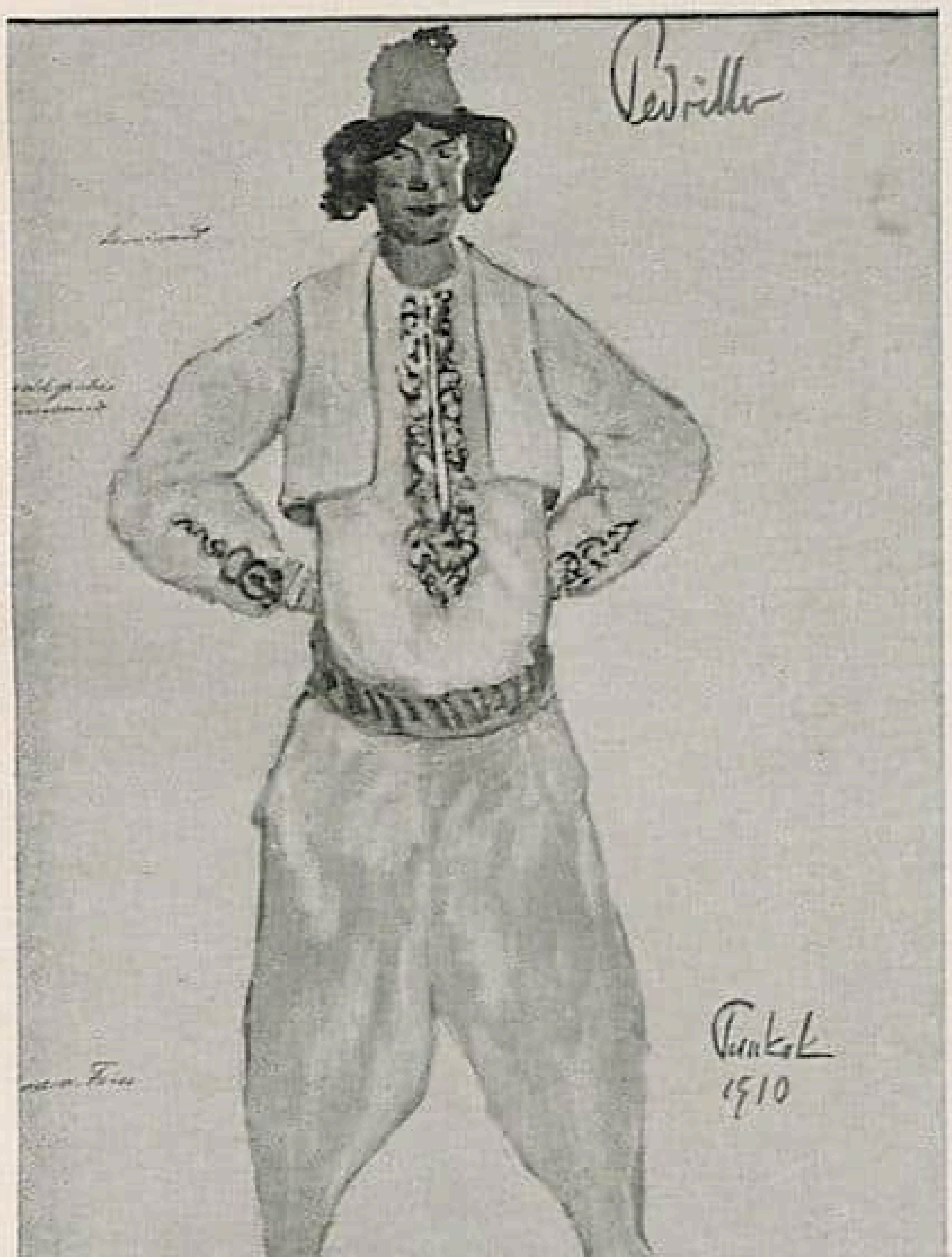
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Schema unserer heutigen „Ismen" sich irgendwie einzwingen läßt.

Aehnlich steht es mit seiner Graphik. Auch hier ist er selbständig. Er hat sie ohne Unterricht gelernt. In Düsseldorf war sie, wie auch heute noch, vernachlässigt. Der Zufall hat ihm durch Vermittelung seines Freundes und jetzigen Schwagers Franz Coppenrath mehrere alte Kupferplatten in die Hände gespielt, an denen er seine Studien machen konnte. Dann wurden Stauffer-Bern und Max Klinger seine Vorbilder. Pankok hat sich der neuen Aufgabe (namentlich seit 1893) mit größtem Fleiß und mit dem ihm eigenen liebevollen Verständnis für alles Technische, namentlich für alle Fein- und Kleinarbeit zugewandt. Insbesondere war es die Schabkunst, die ihn, den Maler, reizte und die er eigenartig ausgestaltete. Dies beweist das höchst charakteristische und lebensvolle Bildnis des Verlagsbuchhändlers Schwann in Düsseldorf von 1894, sowie das etwa gleichzeitige Bild des Geigers, der, stark nach vorn geschoben, auf einer Bank in einer echt westfälischen Landschaft sitzt und traumverloren seinem Instrumente die Töne entlockt. Im übrigen entstanden in dieser Zeit mehrere kleinere Bildnisse und tieftonige Landschaften, einfache Naturausschnitte, ähnlich seinen gemalten Landschaften, z. T. mit Figuren (Windmühle, Spaziergang) belebt.

Nach längerer Pause, in der er nur gelegentlich zur Kupferplatte und Nadel griff, hat er neuerdings die Radiertätigkeit wieder aufgenommen. Wir verzeichnen mehrere Bildnisse (eine Dame mit drei Kindern, Zeppelin, O. v. Blume, C. Grethe) und eine italienische Landschaft. Sie verraten den Wandel der Zeit. Pankok ist breiter im Vortrag geworden. Er verzichtet mitunter auf die Durchführung von Einzelheiten, erweitert aber seine Technik und verblüfft uns geradezu durch Leistungen, wie Carlos Grethe und Zeppelin. Endlich seien noch die Ex-libris erwähnt, die zu den besten ihrer Art zählen; diese liebenswürdige Kleinkunst scheint unserm Künstler zu liegen.

Auch als Plastiker hat sich Pankok, wie wir der Vollständigkeit halber berichten wollen, auf der Ausstellung bewährt. Neben einem bronzenen Brunnenfigürchen und einer



B. PANKOK — FIGURINE ZU DER ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL (1910)

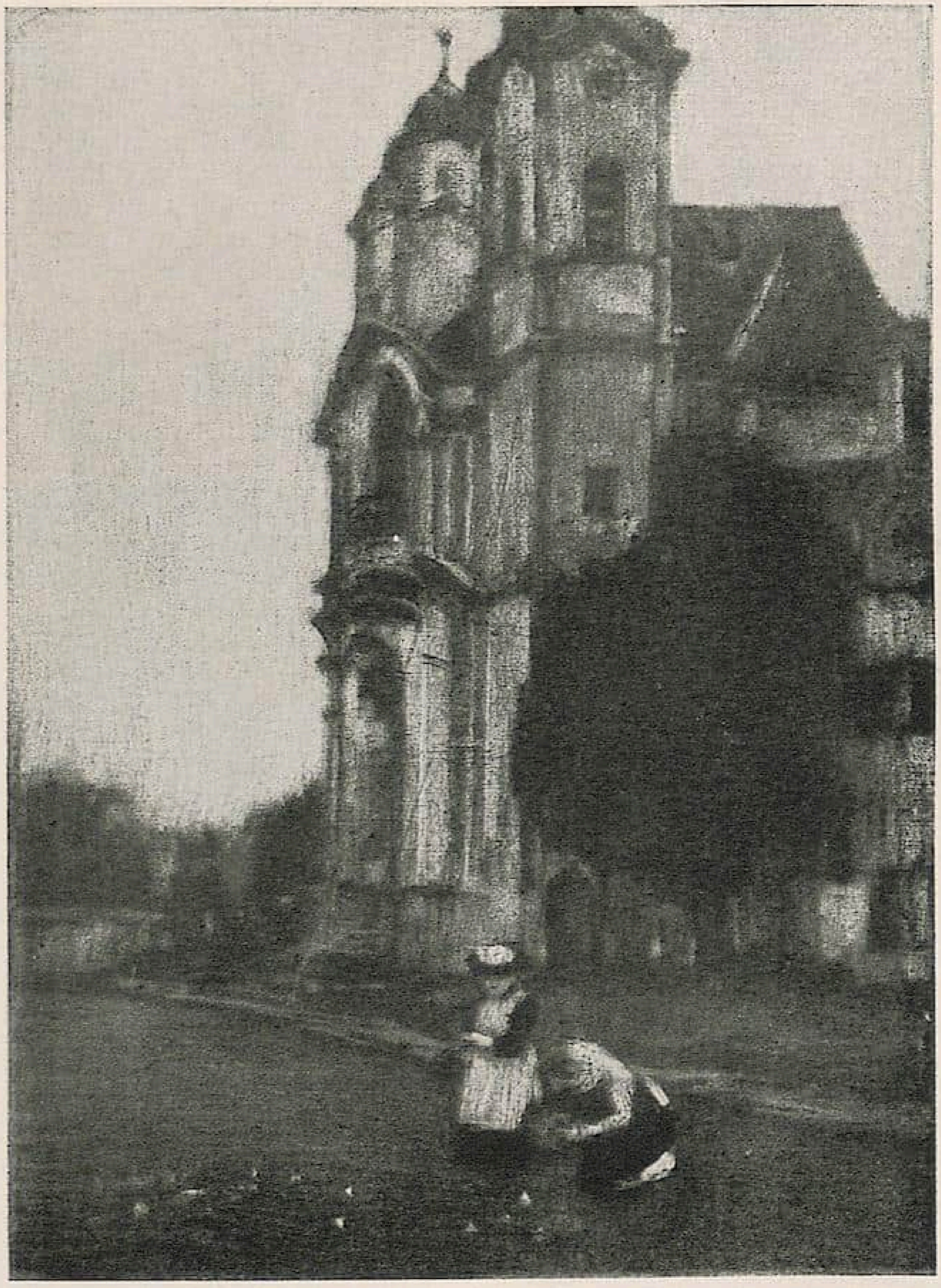
B. PANKOK — FIGURINE ZU FIGAROS HOCHZEIT (1912)

Aus „Stuttgarter Bühnenkunst" — Mit Genehmigung des Verlages Wilhelm Meyer-Ilschen, Stuttgart

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

keramischen Gruppe „Mutter und Kind“ erregte vor allem der neu angefertigte Gipsabguß nach dem Grabmal von Pankoks Vater auf dem Münsterschen Friedhof, das hier zum erstenmal der Oeffentlichkeit bekannt gegeben wurde, durch die Originalität der Erfindung und die Feinheit der plastischen Durcharbeitung berechtigtes Aufsehen.

Nur in den Grundzügen konnte Pankoks Tätigkeit als Maler und Radierer hier geschildert werden. Vielleicht genügen aber bis zum Erscheinen der größeren, mit zahlreichen Abbildungen ausgestatteten Veröffentlichung, die der Westfälische Kunstverein demnächst herausgibt, auch schon diese knappen Andeutungen, um den Lesern zu zeigen, eine wie vielseitige und kerngesunde künstlerische Persönlichkeit in Bernhard Pankok steckt. Wir freuen uns ihrer von Herzen und erhoffen von ihr noch viele treffliche Gaben.



BERNHARD PANKOK RADIERUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BERNHARD PANKOK RADIERUNG

MIT ARNOLD BÖCKLIN

Von H. A. Schmid

Unter diesem Titel sind vor Jahresfrist eine Anzahl Feuilletons des verstorbenen Kunstberichterstatters der Neuen Zürcher Zeitung von dem Sohne Roland Fleiner in Buchform herausgegeben worden.*) Es ist kein ausgeklügelt Buch, aber ein packender Lesestoff, der an schöne Zeiten erinnert. Fleiner hat Böcklins Umgang während der Zürcher Zeit von 1885 an genossen und ihn auch nach dem Schlaganfall in Florenz mehrmals besucht. Er stand zu dem alten Meister im Verhältnis eines jugendlichen bewundernden Verehrers, der stets bereit war, auch für ihn mutig vom Leder zu ziehen. Böcklin hat dem Jünger die Freundschaft vergolten und viele Blätter des Buches spiegeln das Glücksgefühl über den lehrreichen Umgang mit dem großen Künstler und Menschen wieder. Aber dieser verriet dem Jünger doch nicht alles, was er Zürcher Altersgenossen und Freunden geklagt hat. Das Buch von Adolf Frey, das die gleiche Zeit behandelt, ist jedenfalls ausgiebiger und auch genauer. Hier muß man die leichte Uebertreibung, die die Charakteristik würzt, mit in den Kauf nehmen. Man kann sie auch dem Tagesschriftsteller nicht verargen. Angenehmer wäre es freilich für den Historiker gewesen, wenn Fleiner namentlich bei den

*) Fleiner, Albert. Mit Arnold Böcklin. Frauenfeld, Verlag von Huber & Co. Brosch. M. 3.50.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Abschnitten, wo er von den Wanderungen durch die Uffizien und den Palazzo Pitti mit Arnold Böcklin erzählt, mit aller denkbaren Pedanterie verfahren wäre. Bei den Aussprüchen über Künstler und Kunstwerke wäre jede Wendung von Bedeutung gewesen. Das aber entsprach Fleiners Temperament denn doch nicht. Belanglos aber ist sein Zeugnis nicht; als Beispiel, welchen Gesamteindruck ein junger Verehrer von den Kunstansichten Böcklins in der Zürcher Zeit und später erhalten hat, ist es vielmehr höchst bedeutungsvoll.

Es fügt sich auch ohne Zwang in das ein, was wir bisher wissen und bekräftigt von neuem, daß Meier-Gräfe sich völlig irrt, wenn er von Böcklin behauptet: „alles leugnet „er, was überhaupt zur eigentlichen Malerei „gehört und das Eigentliche daran scheint „ihm verächtlich. Mindestens der ganze zweite „Entwicklungsstrang der Kunst, von dem „wir bei der Darstellung der Geschichte der „Einheit sprachen, wird ausgeschieden" usw.

Zum zweiten Entwicklungsstrang nach Meier gehört auch Rubens. Dieser war, wie man schon wissen konnte, als Meiers Buch erschien, für Böcklin der Maler schlechthin, ihn bewunderte er als Techniker, Künstler und wohl auch als Menschen. Fleiners Erzählungen bestätigen dies in jedem wünschbaren Ausmaße. Aber wir erfahren auch, daß er noch über andere Niederländer wie van Dyck, Sustermann, Gherardo dalle Notti (Honthorst) und selbst Adrian van der Werff Urteile fällte, die eine Ablehnung schlechthin dieses „zweiten Entwicklungsstranges" völlig ausschließen. In anderem Zusammenhange habe ich darauf hingewiesen, daß er selbst für Caravaggio noch recht viel übrig hatte.

Mehr im Sinne der Behauptungen, die Meier-Gräfe aufstellt, könnte man freilich die Urteile deuten, die Fleiner über einige berühmte Gemälde von Tizian berichtet, allein dem stehen auch hier schon Worte der Anerkennung für andere Schöpfungen des Meisters gegenüber. Vielleicht war für Böcklin entscheidend, daß er das, was er bei Tizian am meisten bewunderte und was ihm da dauernd kongenial war, bei Rubens in stärkerem Grade vorfand.

Fleiner bestätigt auch, daß die drastischen Urteile über Raffael weder seiner vorübergehenden noch weniger seiner dauernden Ansicht entsprachen und daß er für Michelangelo eine zwar kühlere, aber eine sehr große Hochachtung übrig hatte. Bei Rembrandt und schon bei Lionardo allerdings bezog sich die Ablehnung, wie es scheint, auf deren Richtung; auch hier indessen erstreckte sie sich nicht auf alles, was diese beiden waren und was sie geschaffen. Fleiner berichtet, wie er mit Böcklin vor Verrocchios Taufe Christi stand und dieser Worte stärkster Bewunderung für den bekannten Engel fand, den der Schüler in dieses Werk seines Lehrers hineingemalt hat. Der ganze Zusammenhang bei Fleiner selber und der Vergleich mit anderen Aussprüchen zeigt auch, daß dies Urteil nicht bloß begreiflich, sondern durchaus glaubwürdig und eigentlich notwendig war.

Für das aber, was Meier den „ersten Entwicklungsstrang" nennt, hatte Böcklin eine fast unbegrenzte und leidenschaftliche Bewunderung, und es entspricht durchaus den eigenen Beobachtungen, wenn Fleiner anschaulich schildert, wie die Liebe zu dem Alten oft Formen annahm, die den Anwesenden unbequem und dem Laien geradezu pathologisch erscheinen mußten. Diese Formen der Leidenschaft traten auch etwa vor einem Dürer, Holbein, Pollajuolo und Perugino auf, nicht bloß, wenn Böcklin vor dem engeren Kreis seiner Lieblinge stand, wie Grünewald und Dirk Bouts. Die Liebe wechselte aber; Künstler und Werke, die Böcklin einst in sich aufgenommen und verarbeitet hatte, ließ er später links liegen. Fleiner berichtet, wie ihm Böcklin dies selber von seinem Verhältnis zu Boticelli erzählte, und dies erklärt auch die Widersprüche an sich glaubwürdiger Berichterstatter. Mir aber scheint, daß die helle Begeisterung für ein einziges Werk eines anderen Künstlers weit mehr aussagt, als gelegentliches Schimpfen und Aburteilen beim Wein, ja wenn wir hören, daß Böcklin ein Bild wie Sandro Boticellis Frühling oder früher einzelne Jugendwerke von Tizian in sich Monate und Jahre herumgetragen hat, so bedeutet das meines Erachtens so viel, daß das andere gar nicht daneben in Betracht kommt.

Fleiners Aufschlüsse sind auch in anderer Hinsicht wichtig. Ueber Böcklins Abneigung gegen die Franzosen berichtet er noch weit mehr als Frey. Nach Fleiner sagt er einem Schriftsteller, der ihn in Frankreich berühmt machen will: „Ich wünsche von Franzosen nicht bewundert zu werden." Auch habe das Jahr 1848 geradezu abschreckende Erinnerungen für das ganze Leben bei ihm hinterlassen; wie ein reumütiger verlorener Sohn sei er mit zerpflückten Hoffnungen und zerbrochenen Masten nach Basel zurückgekehrt. Daß er als Künstler auf germanischer und nicht auf romanischer Seite stand und zwar ganz bewußt, ist selbstverständlich. Darüber, daß der Ton, die Vergnügungen, die Ansichten der oberen Zehntausend in Frankreich, England

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

und Amerika ihm mehr als bloß fremd waren, kann kein Zweifel sein.

Köstlich ist nun, wie Fleiner die alte Freundschaft mit einem ausgedienten, genauer wohl: internierten Seeräuber schildert, der in San Terenzo im Golf von Spezia residierte und seine Uebeltaten hie und da mit dem Grundsatze „Geschäft ist Geschäft" entschuldigte.

Der Mann hat existiert und bei den Erfahrungen, die der Künstler mit sogenannter guter Gesellschaft gemacht hat, ist es sehr leicht möglich, daß er für den verwegenen Führer seines Bootes auf den Wellen des Meeres wirklich eine gewisse Zuneigung gehabt hat. Hier einige Abschnitte dieser Schilderung. Das Kapitel trägt den Titel: „In San Terenzo". Zur Erklärung schicken wir folgendes voraus:

Die Bucht von Spezia erinnert in ihrem inneren Teile, wo die Hafenstadt, die ihr den Namen gegeben, liegt, etwas an das Ende eines der Seen am Süd- oder Nordrande der Alpen, nur daß die umgebenden Gebirge etwas niedriger sind. Die Größenverhältnisse sind auch ähnliche. Weiter gegen das Meer zu, in der Luftlinie nicht über eine Stunde von Spezia entfernt, wird aber die Szenerie anders und es beginnen die Gestade mit den ganz unglaublich malerischen Ansichten, die Böcklin in frühen und späten Jahren angeregt haben; auf der rechten Seite ist das Herrlichste die Meerenge zwischen dem Felsenneste und dem Vorgebirge von Porto Venere und der vorgelagerten Insel Palmaria, namentlich auch der Ausblick vom Vorgebirge auf die ligurische Küste gegen Genua hin, auf der linken (östlichen Seite) aber die halbkreisförmige von zwei alten Kastellen bewachte Nebenbucht, in der San Terenzo und weiter gegen das Meer zu Lerici liegt. Fleiner besuchte erst Porto Venere, ein Ausflug, der mit dem Dampfboot in einem Nachmittage zu machen ist, später San Terenzo, das schief gegenüber liegt. Bei der Fahrt mit dem Wagen von Spezia aus hat man Lerici gerade vor sich, wenn die Straße nach dem näheren San Terenzo hinuntersteigt:

„An der jenseitigen (nordwestlichen) Seite des Felsenvorsprungs (von Porto Venere), auf dem der Venustempel stand, befindet sich eine große Höhle, deren Eingang von dem strudelnden Wasser der Brandung bespült wird. Sie trägt heute noch den Namen der Byron-Grotte. Denn hier hat der Dichter des Don Juan und des Childe Harold mit Vorliebe einsam geweilt . . . . . .

„Hier hat auch Böcklin Stunden und Tage lang gesessen und im Anblick des rauschenden Meeres seinen geliebten Homer oder Ariost gelesen; hier hat er geschaut und immer wieder geschaut, und den Gischt der Brandung, die Farbenerscheinungen des Meeres, der Felsen und der Haine so tief in sich aufgenommen, bis sich die beobachtete Natur in ihm zu den Visionen verdichtete, die wir aus seinen Bildern kennen . . . .

„Zu Böcklin zog es mich hin, und sobald mein klappriges Gebein, mein vom amerikanischen Typhus in seinen Fugen aufgelöstes Gestell widerstandsfähig genug war, fuhr ich auf bequemer Heerstraße, einer strategischen Straße, im Wagen nach Lerici und San Terenzo, wo nach einer von Freundesseite mir gewordenen Meldung Böcklin weilte.

„Er selbst hatte mir einmal früher erzählt, daß er ein kleines Nest kenne, wo ‚ein wunderschöner Seeräuber' wohne, bei dem er als junger Maler zu Gast gewesen sei. Und dieser alte Seeräuber gefiel ihm so gut, daß er ihn oft mit seiner Familie aufsuchte. ‚Etwas Herzstärkendes, so ein ehrlicher Seeräuber' — Böcklin nämlich hatte zu viel von unehrlichen Seeräubern gelitten. — ‚Ein Mensch, der sagt, was er ist' . . . . . .

„Als ich über den breiten Bergrücken durch duftende Olivenwälder nach Lerici hinunterkam, stieg vor mir leibhaftig wie eine Vision die von Seeräubern überfallene Burg Böcklins auf, die er zum zweitenmal in Zürich gemalt hatte und vor deren Leinwand wir manchmal berieten, was sich etwa noch anbringen oder wegbringen ließ. Böcklin nämlich schien mich damals als das naive Publikum zu betrachten, auf dessen Urteil der unbefangen schaffende Künstler einiges zu geben hat . . . . .

„Ich hatte eigentlich die Absicht, Böcklin eine Ueberraschung zu machen, aber, wie es gewöhnlich bei Ueberraschungen zu gehen pflegt: ich war der Ueberraschte, der Vogel war eben erst ausgeflogen . . . .

„Der alte Seeräuber führte mich durch dunkle Stiegen in sein Haus hinauf, das meine Gattin nur mit einiger Scheu betrat. Er beeilte sich, mir ein Glas vom besten Chiantiwein vorzusetzen, von dem er behauptete, daß ich es trinken müsse, wenn ich ein Freund des ‚großen Professore' sei, auf das Wohl des ‚großen Professore'. Der kleine untersetzte Mann mit dem Hinkfuß sprach derart, daß ich nicht im Zweifel sein konnte, hier den echten ‚Seeräuber' Böcklins vor mir zu haben, von dem mir der Meister berichtet hatte, daß er jede schöngeistige Gesellschaft hingebe um diesen einen schönen Strandräuber und Seeräuber, für den Böcklin — um mich in gebildetem Deutsch auszusprechen — eine wirkliche innere Anteilnahme hatte.

„Mißtrauisch, wie die Leute an dieser vielge-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

prüften Küste sind, wurde Giacomino Rossi erst gesprächig — Giacomino Rossi heißt er —, als er durch untrügliche Antworten auf seine verfänglichen Fragen herausgebracht hatte, daß ich wirklich ein Freund des ‚großen Professore' sei.

„Giacomino trank mit uns von dem Weine und begann von seinen Abenteuern zu berichten. In allen Weltteilen hat ihn sein ‚Beruf' herumgeschlagen. Er war in Australien, bevor die sogenannte Zivilisation dahin kam, und er kannte Süd- und Nordamerika. In seiner Erzählung gab es einige dunkle Punkte, so oft ich nach der Zeitbestimmung frug . . . . .

„Giacomino Rossi konnte heftig werden, aber dabei war er das gutmütigste Kind von der Welt. Ja, es brauste in ihm auf, wenn er daran dachte, daß seine Frau ihn betrog und daß er in die weite Welt fuhr, und daß er dann an ungezählten Weibern seine Rache kühlte. Zuletzt hatte er das Unglück — o misericordia! — gerade bei einem guten Fang vom Schiffsmast zu fallen und sich das Bein zu brechen. Und seither konnte er seinen Beruf nicht mehr ausfüllen. Böcklin sagte von ihm: ‚Ein Seeräuber, aber er tut es nicht mehr.'

„Nach diesem Schicksalsschlag war Giacomino Rossi auf die kleine Jagd, die Strandräuberei und den Schmuggel angewiesen. Die Unbehilflichkeit des Alters! Aber ein Lichtglanz in seinem Leben war der junge Maler, der einmal zu ihm kam und bei ihm wohnte und öfter wiederkam, nachher mit seiner ganzen Familie. Giacomino Rossi fand, daß es einträglicher und bequemer für seine geschwächten Beine sei, von seinem jedenfalls erräuberten Hause ein Stockwerk dem Pittore abzugeben, mit dem er nachher ein wirkliches herzliches Freundschaftsverhältnis anspann . . .

„Die fremden Herren möge der Professore nicht leiden, aber mit ihm, dem Giacomino, sitze er gerne, die kurze Pfeife rauchend, ganze Abende zusammen.

„Die Anhänglichkeit an den ‚Professore' rührte mich, und ich hätte damals — es war 1893 — gewünscht, es wären unter den Leuten, die man nicht als Seeräuber ansieht, eben solche Männer aufgetreten, die für Böcklin zu sprechen wagten . . . . .

„Man kann sich vorstellen, mit welchem ingrimmigen Vergnügen Böcklin die Freundschaft dieses ausgedienten Seeräubers genoß und sich sowohl an seinen wahren, wie an den abenteuerlichen, mit dem den Dingen innewohnenden Ergänzungsvermögen bereicherten Geschichten ergötzte, wenn sie zusammen abends auf der Bank saßen und dem Farbenspiel auf dem erblassenden Meer zuschauten, dabei tüchtig rauchend. Böcklin war ein starker Zigarrenraucher; Giacomino zog die Pfeife vor, und deshalb pflegte der Künstler gewissenhaft die abgeschnittenen Zigarrenspitzen, sowie die nicht ausgerauchten Stummel in seiner Westentasche zu sammeln, nicht um Heidenkinder damit zu kleiden, oder zum Christentum überführen zu helfen, sondern um die Pfeife seines alten Seeräubers damit zu füttern.

„Mit Giacomino ist Böcklin aufs Meer hinausgegangen, und von ihm lernte er das Meer mit den einfachen Augen anschauen, die der unverdorbene Naturmensch noch hat, der es nebenbei mit Männermord, Frauenraub und erträglicher Beute nicht so ganz genau nimmt. Ueber das Morden, das er übrigens nicht mehr übte, seit er den Beruf wegen des Falls vom Mast und seiner Gebrechlichkeit aufgeben mußte, dachte Giacomino ungefähr so, daß er bedauernd konstatierte, es habe eben jeder Beruf seine Schattenseiten. Gemordet hat er nie aus Mutwillen, sondern immer nur dann, wenn es die ‚Situation' mit sich brachte. Dagegen verschwieg er nicht, daß er als junger, kraftstrotzender Mensch den Frauenraub als eine Art Sport betrieb.

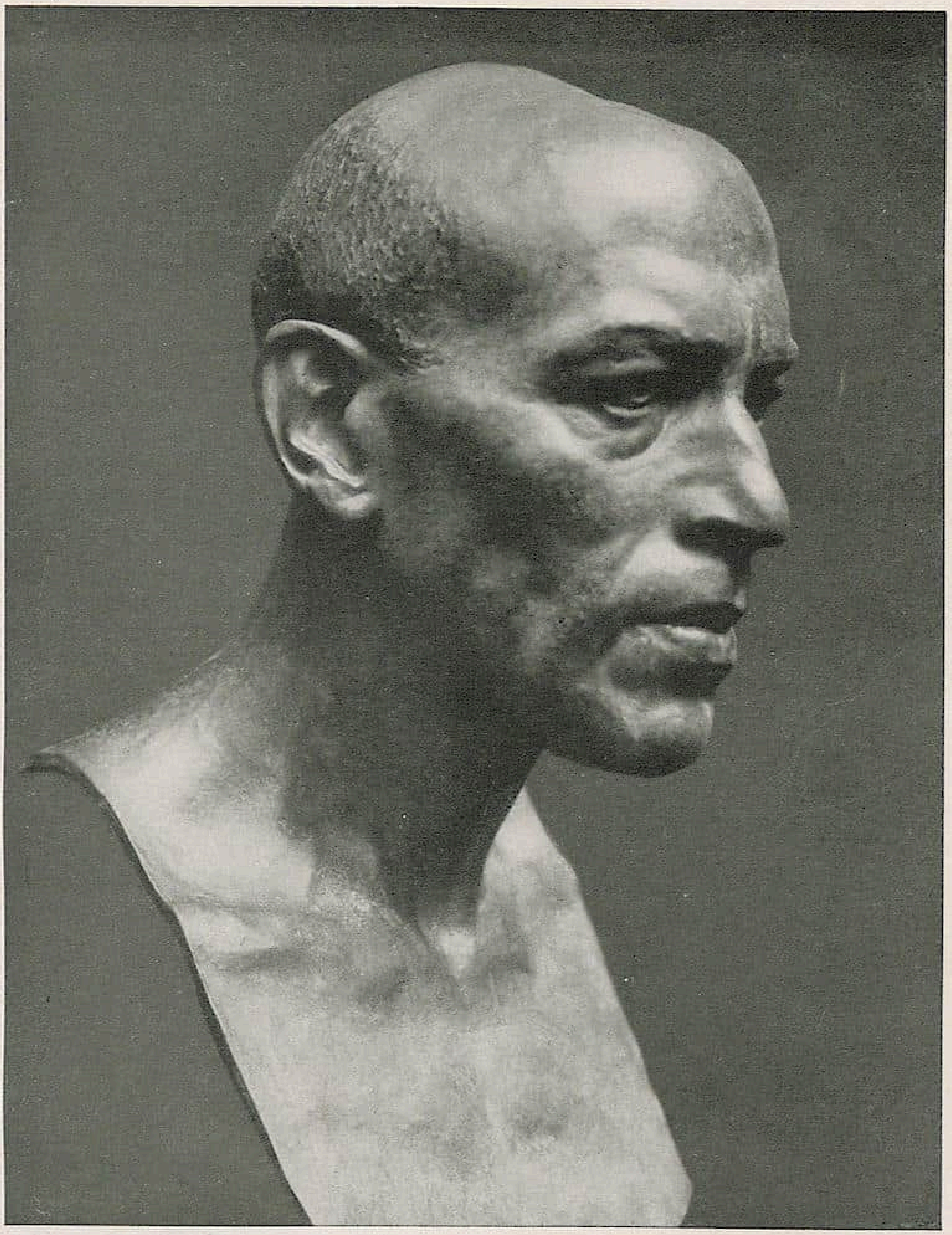
„Es dunkelte im kahlen Gemach; die Lichter auf der See erloschen, und Giacomino brachte eine Ampel, bei deren Schein meiner an den Verkehr mit italienischen Räubern nicht gewöhnten Gattin erst recht gruselig wurde . . .

„Wir stiegen die finstere Treppe hinunter und verabschiedeten uns von Giacomino: ‚Auf Wiedersehen morgen!'

„Gespenstig stand das alte Kastell von Lerici vor uns im Lichte der bleichen Mondessichel, und Böcklins von Seeräubern überfallene Burg war vor mir, als sie eben die letzten Weiber aus dem brennenden Schloß herunterschleppten. Des Malers jetzt von der Welt so hoch gerühmte Phantasie war etwas anderes: das Auge, die ‚Sachen' zu finden und sich in sie hineinzuleben. Denn noch allemal war die Wirklichkeit viel phantastischer in ihren Erfindungen als die größte Künstlerphantasie."

Eine Ruine am Meer („Burgruine an einer steilen Felsküste") von 1895, die später durch Fleiner zunächst in die Sammlung Henneberg in Zürich gekommen ist, verwertet die Erinnerungen an das Kastell von San Terenzo, das dem von Lerici gegenüberliegt; die „Kapelle" von 1898 verdankt ihre Entstehung offenbar der Ruine einer Kirche aus dem 13. Jahrhundert, die am Vorgebirge von Porto Venere steht und der überraschende Ausblick, der dort dem Besucher auf die ligurische Küste zuteil wird, ruft die Erinnerung an Schöpfungen wach, mit denen Böcklin die italienischen Küsten im Feuer der ersten Begeisterung verherrlicht hatte.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



BERNHARD SOPHER MÄNNLICHE BÜSTE (BRONZE)

Aus der Ausstellung der Kunsthalle, Düsseldorf

EIN DECKENGEMÄLDE VON JULIUS DIEZ

In Stein im Erzgebirge hat Emanuel von Seidl-München für den Kunstfreund Dr. Georg Wolf ein Schloß erbaut, an dessen Ausschmückung und künstlerischer Belebung eine Reihe ausgezeichneter Münchner Maler und Plastiker beteiligt war. Julius Diez schuf für das Speisezimmer des Schlosses ein Deckengemälde, das zu den gelungensten Arbeiten dieser Art gehört, die in den letzten Jahren aus dem Atelier des Künstlers hervor-

JULIUS DIEZ

LUNA. DECKENGEMÄLDE FÜR SCHLOSS STEIN IM ERZGEBIRGE

RM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

gegangen sind. Die Ausmaße des Gemäldes sind sehr beträchtlich und wirkten insofern auf den Stoff und die Komposition des Gemäldes zurück, als natürlich von einem intimeren Thema abgesehen werden mußte und ein Vorwurf zu wählen war, der bei aller im Interesse des ruhigen Gesamteindrucks gelegenen Geschlossenheit eine reiche Gliederung zuließ. Diez wählte als Thema den gestirnten Nachthimmel mit den Gestalten des Tierkreises und Luna als Königin der Nacht. In ein ovales Feld, das von zehn Ovalbögen begrenzt ist, komponierte der Künstler sein Gemälde hinein. In Gold gefaßt ist der Grund blau und opalen schimmernd, in tieferen Tönen, Schattenrissen gleich, heben sich die Tiergestalten ab. Bestimmend tritt nur der ganz in den Vordergrund gerückte Bogenschütze in die Erscheinung: er scheint der Regent der Stunde zu sein. Gar bedrohlich sieht die Riesengestalt aus, die eben den Pfeil auf den Bogen legt, und aus deren tiefbeschattetem Antlitz statt des Auges ein phosphoreszierender Stern beängstigend blitzt. Den Mittelgrund beherrscht Luna. Diez hat sie dargestellt als kühle, blasse Nachtgöttin von majestätisch hohem Wuchs; sie steht auf ihrem Wagen, der dem homerischen Kampfwagen gleicht, nur daß ihm statt der feurigen Rosse zwei zahme Damhirsche vorgespannt sind. Die Gestalt der Göttin und das Gespann bringen Farbe in das kühle Blau: wie sich die farbige Erscheinung in Rosa und mattem Elfenbeinweiß gleichsam im Hintergrund auflöst und wie so ein köstlich-weicher Eindruck entsteht, der gleichwohl nichts von der beabsichtigten dekorativen Wirkung preisgibt, das ist ganz meisterhaft. Besonders sind die wie Edelsteine über das ganze Gemälde verstreuten, in wahrhaft überirdischem Glanz erstrahlenden Sterne im Hinblick auf die schmückende Wirkung mit feinem Blick und sicherer Hand ins Bild gesetzt. Diez hat übrigens das Deckengemälde nicht im Sinne der seit der Renaissance beliebten und namentlich von Tiepolo zu äußerster Vollendung getriebenen Illusionsmalerei perspektivisch als einen Einblick in das Himmelsgewölbe aufgefaßt und gestaltet, sondern linear wie ein Staffeleibild, nur in etwas bewußterer Stilisierung und mit Einstellung auf die Fernwirkung. Da Diez selbst letzte Hand an das Gemälde legen konnte und nicht, wie bei seinen Entwürfen für Mosaiken und Gobelins, mit der endgültigen Ausführung durch fremde Hände rechnen mußte, konnte er auch im Materialausdruck eine ganz persönliche Note festhalten.

G. J. W.

SEPP FRANK

EIN MALER-RADIERER

Von Willi Burger

Ob wirklich für die graphischen Künste der Höhepunkt schon wieder einmal überschritten, ob die aufsteigende Linie ihrer Beliebtheit beim Publikum schon wieder einer sinkenden Kurve Platz macht, wie man hie und da behaupten hört, ist doch sehr zu bezweifeln. Noch ist die hervorragende Eignung der Radierung, des Schwarzweiß-Holzschnittes zu einem Wandschmuck vornehmster, diskretester Art nicht überall erkannt worden, noch werden die Erzeugnisse der „schwarzen Kunst“ nur als Sammelobjekte gewürdigt. Doch das nur nebenbei. Die Ueberzeugung, daß für die Graphik noch eine weitere glänzende Entwicklung bevorsteht, stützt sich auch auf die gegenwärtigen Zustände unserer Malerei. Jene reinliche Scheidung der Grenzen von „Malerei und Zeichnung“, wie sie seinerzeit von Klinger aufgestellt wurde, ist doch in den letzten Jahren sehr durchbrochen worden; solange aber diese Absteckung ihre Gültigkeit behält, wird man zur Darstellung jener „dunklen Seiten des Lebens“, die auch im Künstler mächtige Eindrücke wecken, lieber zur Nadel, Säure und dem Schneidemesser greifen als dem Oelbild.

Die „dunklen Seiten des Lebens“ nehmen auch im Schaffen des Künstlers, der uns hier beschäftigt, eine bedeutende Rolle ein. Nicht im Sinne, daß ein mystisch-philosophisches System oder eine Allegorie mit anekdotischer Zuspitzung durch die Mittel der Graphik vorgetragen werden. Man betrachte ein Blatt wie den „Faust“, um das Inhaltliche in der Kunst Franks zu erkennen. Ein Gesicht, von den Zweifeln und Sorgen, die das Rätsel des Lebens bereitet, gepeitscht und zerrissen, krampfhaft ineinanderverschlungene Hände, da das Denken der Sphinx der Natur nicht beizukommen vermag, die ganze hagere Gestalt von dem weiten Gelehrtenmantel umwogt. Nicht um die künstlerischen Leistungen in Parallele zu stellen, was Vermessenheit hieße, sondern um die Wandlung der Anschauungen zu bezeichnen, sei an die berühmteste Darstellung des Themas, an Rembrandts „Faust“ erinnert. Bei dem Modernen spricht jede Linie für sich, selbst die Art, wie die ganze Gestalt in die hohe, schmale Platte gebahnt ist, die denkbar größte Vereinfachung herrscht in bezug auf den Raum; bei Rembrandt Unterordnung aller Linien zugunsten einer durch das Licht gestalteten malerischen Wirkung; genrehafte Schilderung des Raumes, in dem sich der anekdotisch auf-

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SEPP FRANK DAS SELTSAME SCHIFF

gefaßte Vorgang abspielt. Hier Impression, dort Expression, wenn dies Wort gegenüber einem so exakt gezeichneten Blatte erlaubt ist. Und für die stark dekorative Stilisierung, die Frank manchen seiner Blätter gibt, ist der Faust, der gewissermaßen als farbige Radierung zu bezeichnen ist — wie ein Fanfarenstoß wirkt der schmale Streifen rotgedruckten sichtbaren Unterkleides — ebenfalls ein Musterbeispiel. Von dem Faust existiert noch ein späterer Zustand, der aber mit der Hinzufügung von allerhand symbolischen Zeichen und Arabesken, mit der Beigabe eines hinter der linken Schulter des Mannes hervorlugenden Totenkopfes den strengen, geschlossenen Eindruck der ersten Redaktion nicht erreicht. Wie immer oder doch meistens ist die Gestaltung des ersten Phantasie-Einfalles die stärkere.

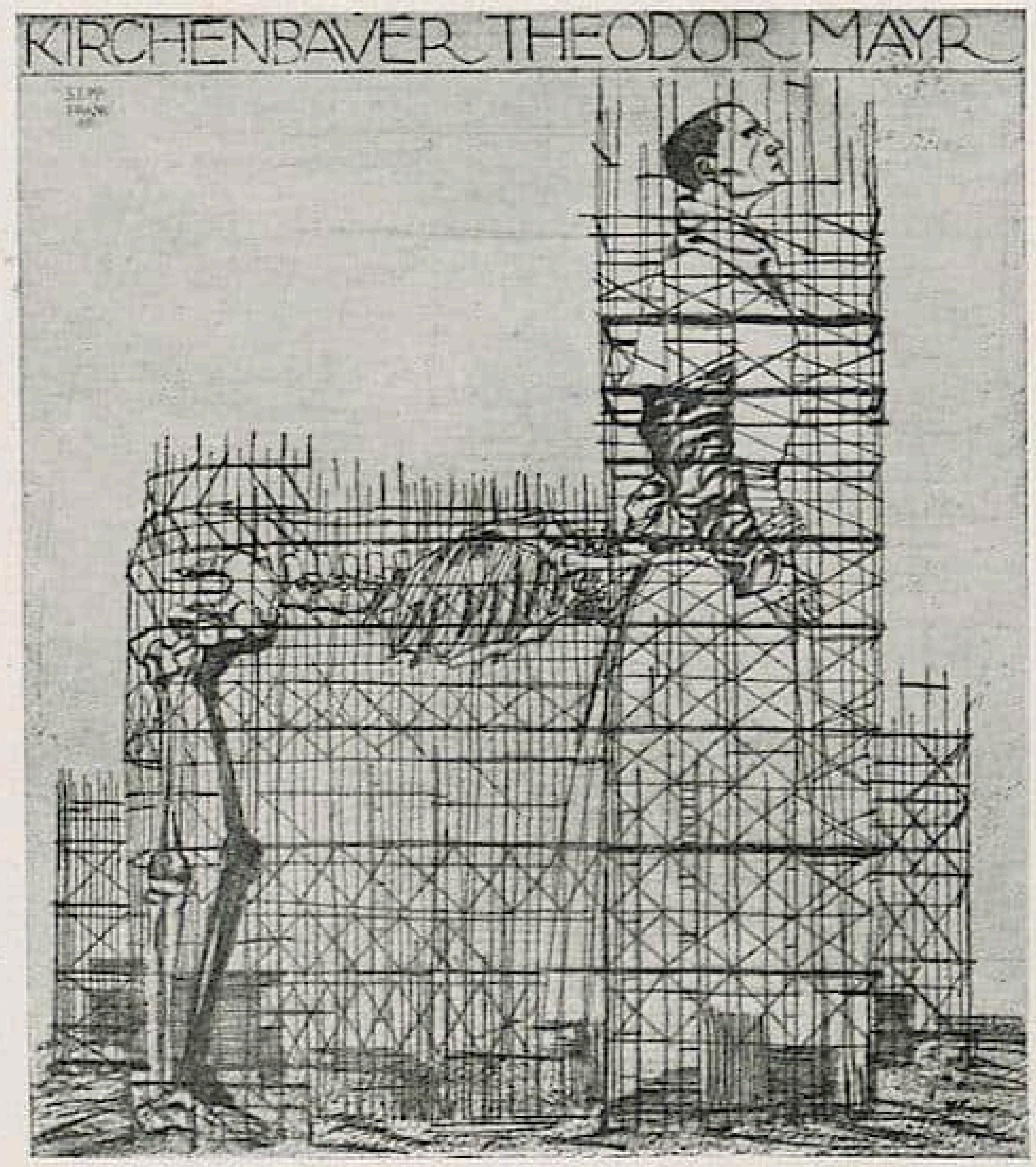
Gleich einem anderen „Fliegenden Holländer" zieht das „Seltsame Schiff" seine stille Bahn; unheimlich sind seine Passagiere nach der Seite des Grausigen gesteigert; keine harmlose Groteske wie in den alten Holzschnitten zu des Sebastian Brant Fahrzeug breitet sich hier aus; eine selten kraftvolle Charakterisierungskunst läßt bei jedem der merkwürdigen Passagiere die Art und Weise seines psychischen Leidens von Gesicht und Gestus ablesen. Trotz des peinlichen Inhalts des Narrenschiffes wird man auch hier den schönen dekorativen Wert des Blattes bewundern, den ornamentalen Grundzug im Schaffen des Künstlers feststellen können.

Als Niederschlag des gegenwärtigen großen Ringens ist das stattliche Ausmaße aufweisende Blatt: „Der vom Kriege singt" entstanden. Ein geharnischter Ritter, der gesenkten Hauptes, voll tiefen Nachdenkens in eine seltsame Harfe

SMB Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

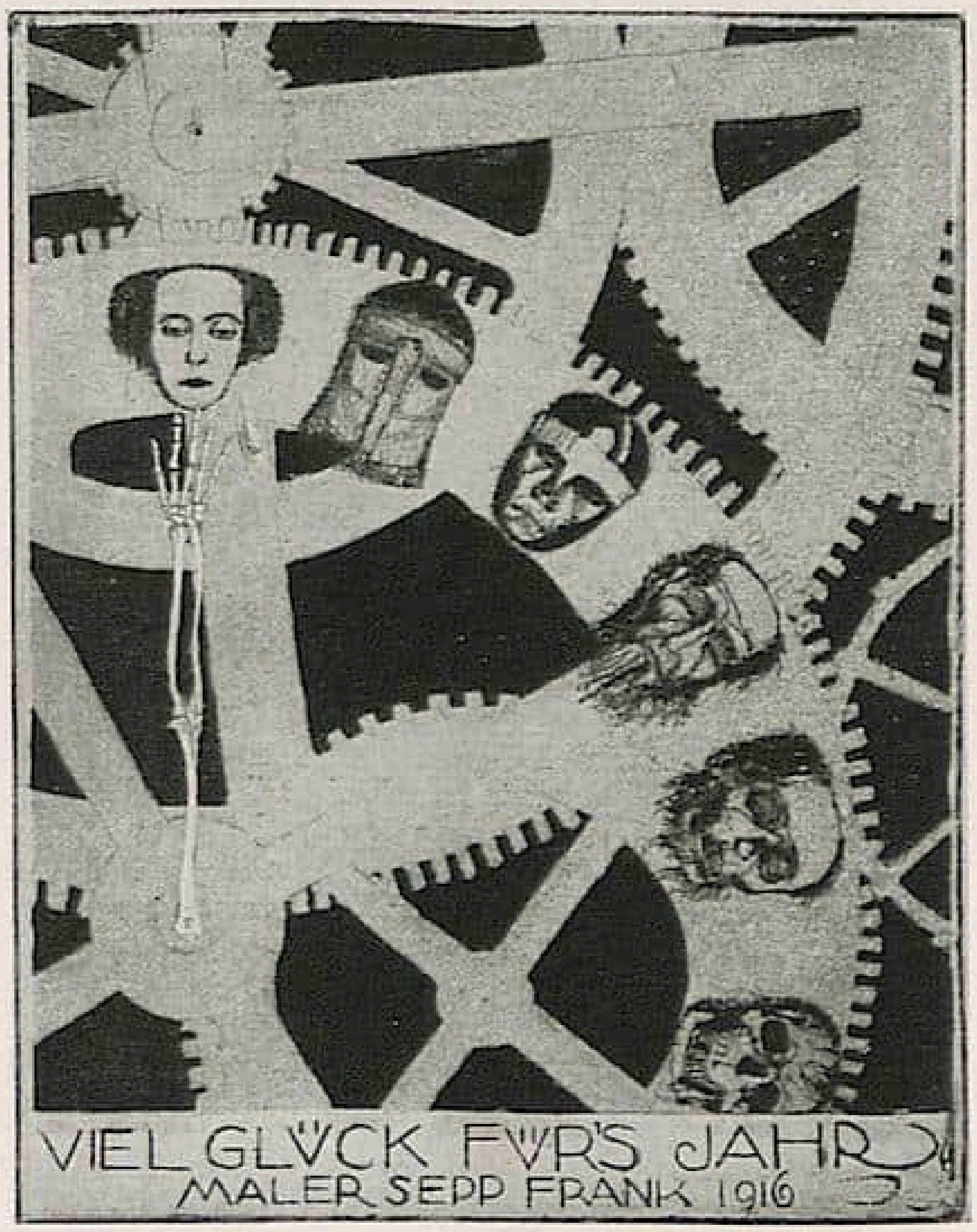
greift, ein Skelett, durch dessen Knochen als Saiten schlanke Schwertklingen gezogen sind. Auch hier tritt der stoffliche Gehalt vor der künstlerischen Leistung zurück, die das aktuelle Thema in die Sphäre des Absoluten, Allgemeingültigen erhebt. Nicht das Morden, den Krieg als den Metzger der Völker, wie ihn Kubins geistvolles Blatt schildert, sondern die Trauer um die gefallenen Opfer, das Grausen vor der gewaltigen Zahl von Unschuldigen, die bluten müssen, verkörpert dieser Ritter in seiner technisch prächtig wiedergegebenen Rüstung. Noch ein anderes früher entstandenes Blatt scheint auf aus dem Kriege gewonnene Eindrücke zurückzugehen. Aus abgehauenen Köpfen, verzerrten Gesichtern ist eine der im Orient so beliebten „Pyramiden" errichtet, die japanische Maske mit ihrem satanischen Lächeln, die den Schlußstein des entsetzlichen Gebäudes bildet, läßt Reminiszenzen an den russisch-japanischen Krieg aufleben.

Daß das uralte Thema der „Salome" einen Künstler, der in den Abgründen des Lebens forscht, besonders reizen wird, wird durch zwei Radierungen bewiesen: die eine, ganz auf einen rhythmischen Klang der Linie gestellt, zeigt die Tochter der Herodias, mit gerade gestreckten Armen das Haupt des Täufers vor sich hinhaltend, so daß die beiden Köpfe aus dem reichen Arabesken-



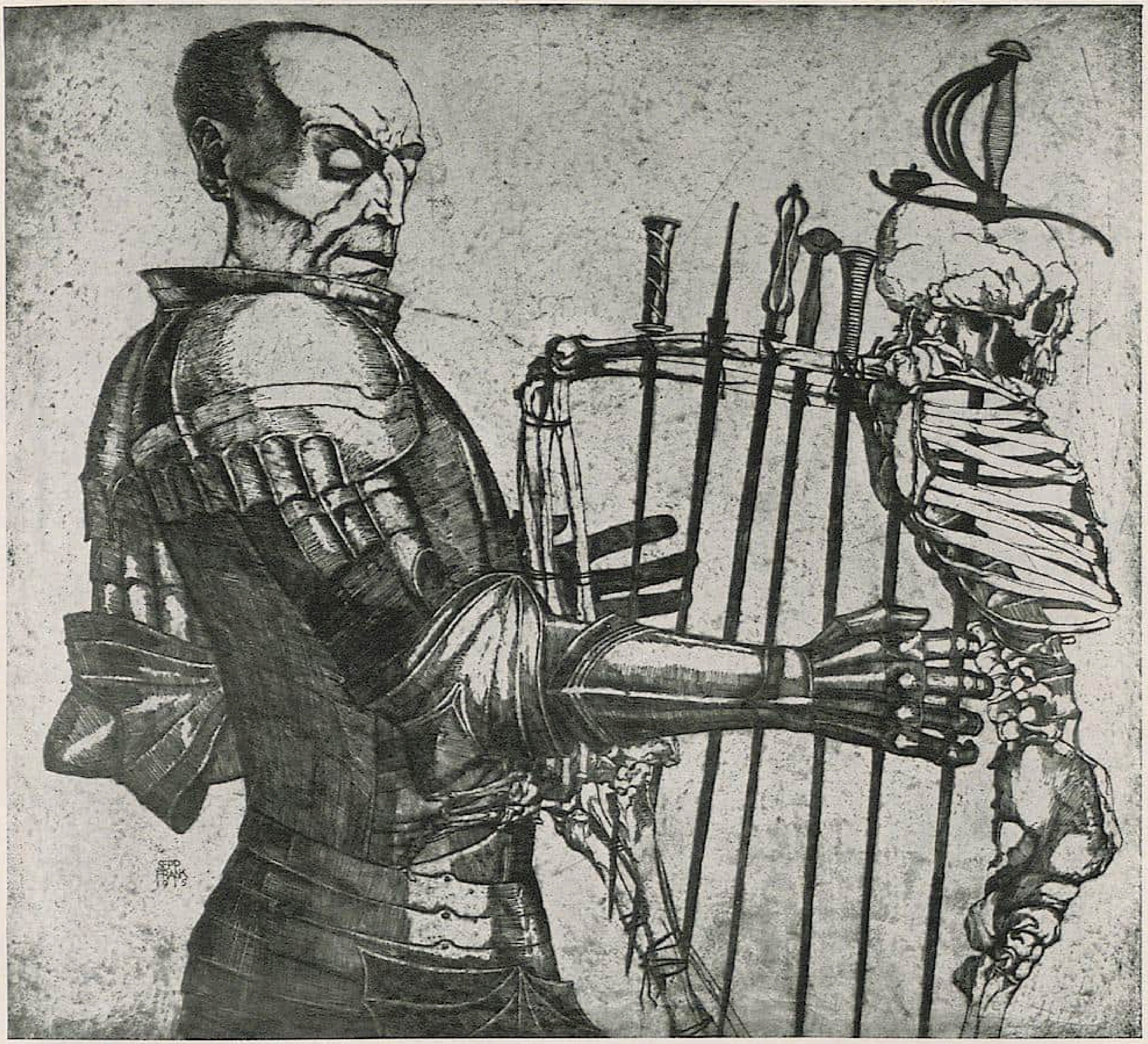
SEPP FRANK EXLIBRIS

SEPP FRANK EXLIBRIS



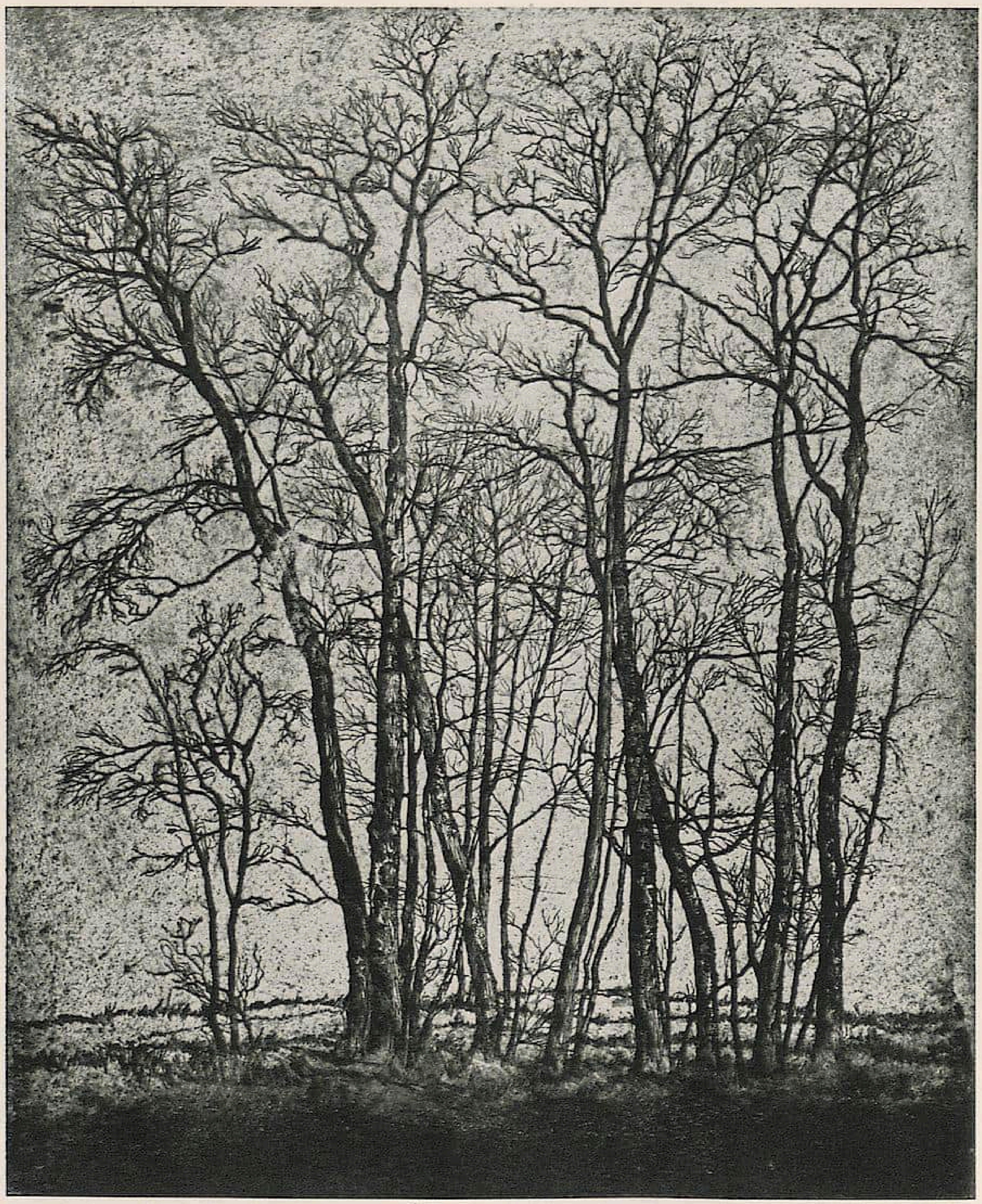
SEPP FRANK NEUJAHRSKARTE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



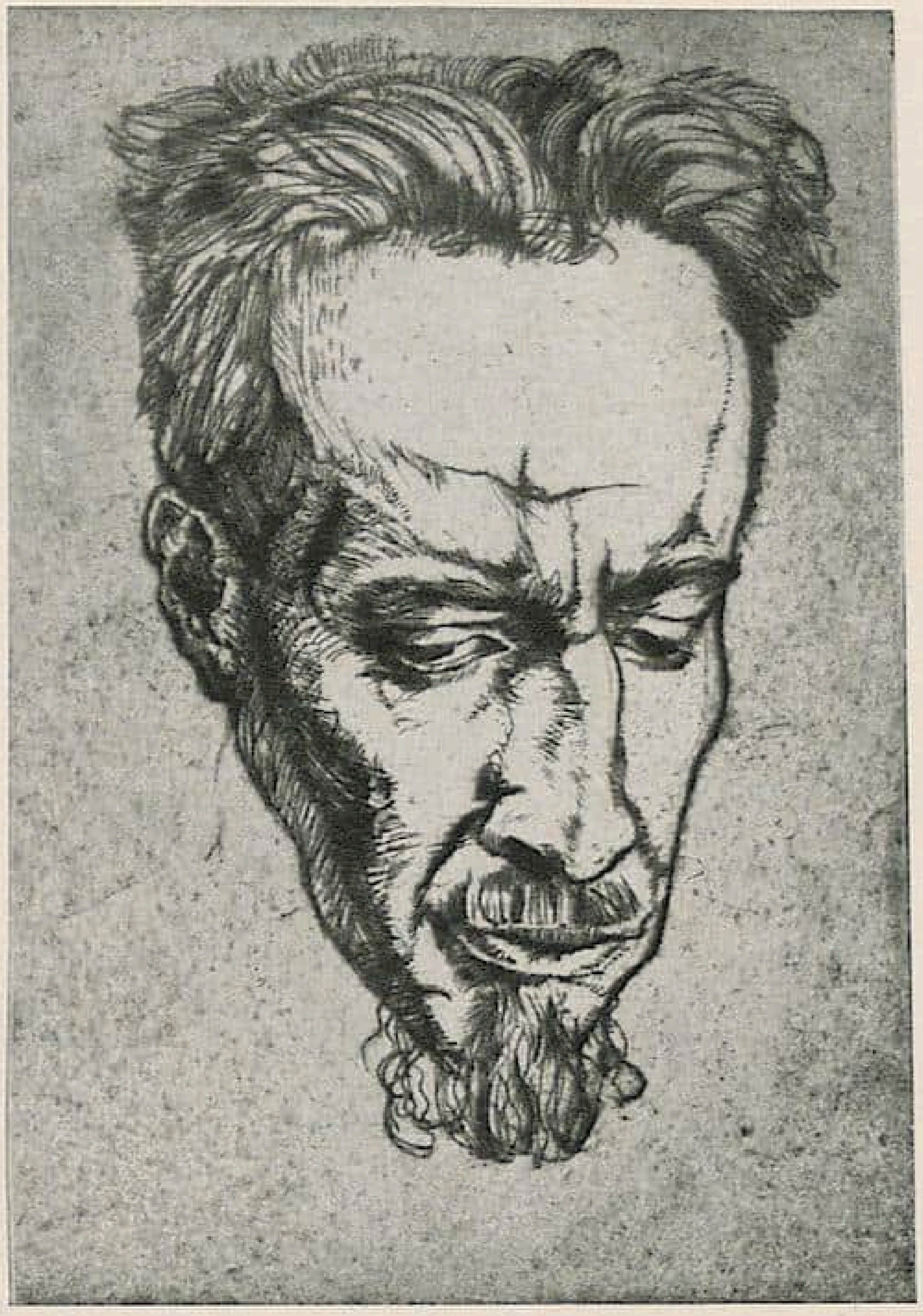
SEPP FRANK DER VOM TODE SINGT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



SEPP FRANK HOHE BÄUME

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin


SEPP FRANK BILDNIS

gewirr des schweren gestickten Kleides herauszuwachsen, sich das Gleichgewicht zu halten scheinen. Hier ist der geistige Ausdruck geringer gewertet, aller Akzent auf eine klangschöne Komposition, eine Eleganz des Linearen gehäuft. Die andere Radierung, Salome allein ohne den Kopf des Jochanaan, betont das Motiv sinnlicher Ekstase, brünstiger Gier. Einige Blätter mit blinden Bettlern, Philosophen mit dem Totenkopf in der Hand mögen den Reigen jener Darstellungen schließen, auf die das Wort paßt: „Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil." Und diese Lust am Negativen liegt unserer Zeit im Blute, als Reaktion gegen einen naturalistischen Impressionismus, der nur die sinnlich-optischen Erfahrungstatsachen anerkannte, leicht verständlich. Von neuem sucht die Kunst wieder stärkere Fühlung mit den intellektuellen und den gefühlsmäßigen Erscheinungen herzustellen. Und wesentlich für diese Einfühlungskunst, die an Herz und Verstand, nicht mehr an die Sinne appellieren will, ist die Tatsache, daß sie wieder eine größere Klarheit, scharf umrissene Bestimmtheit des Dargestellten anstrebt. Mit diesem Streben nach Verdeutlichung seitens einer neu-idealistischen oder neoromantischen Kunst hängt die größere Bevorzugung der Linie zusammen. Man erkennt leicht diese Stilelemente in der Kunst Franks. Seine Linie hat häufig etwas Kantiges, Knorriges, die, um nur ja von den weichen Darstellungsmitteln des Impressionismus abzurücken, Ecken und Brüche stark betont. Auch die Freude am reinen Ornamente, am dekorativen Schmucke um seiner selbst willen ist hierher zu rechnen.

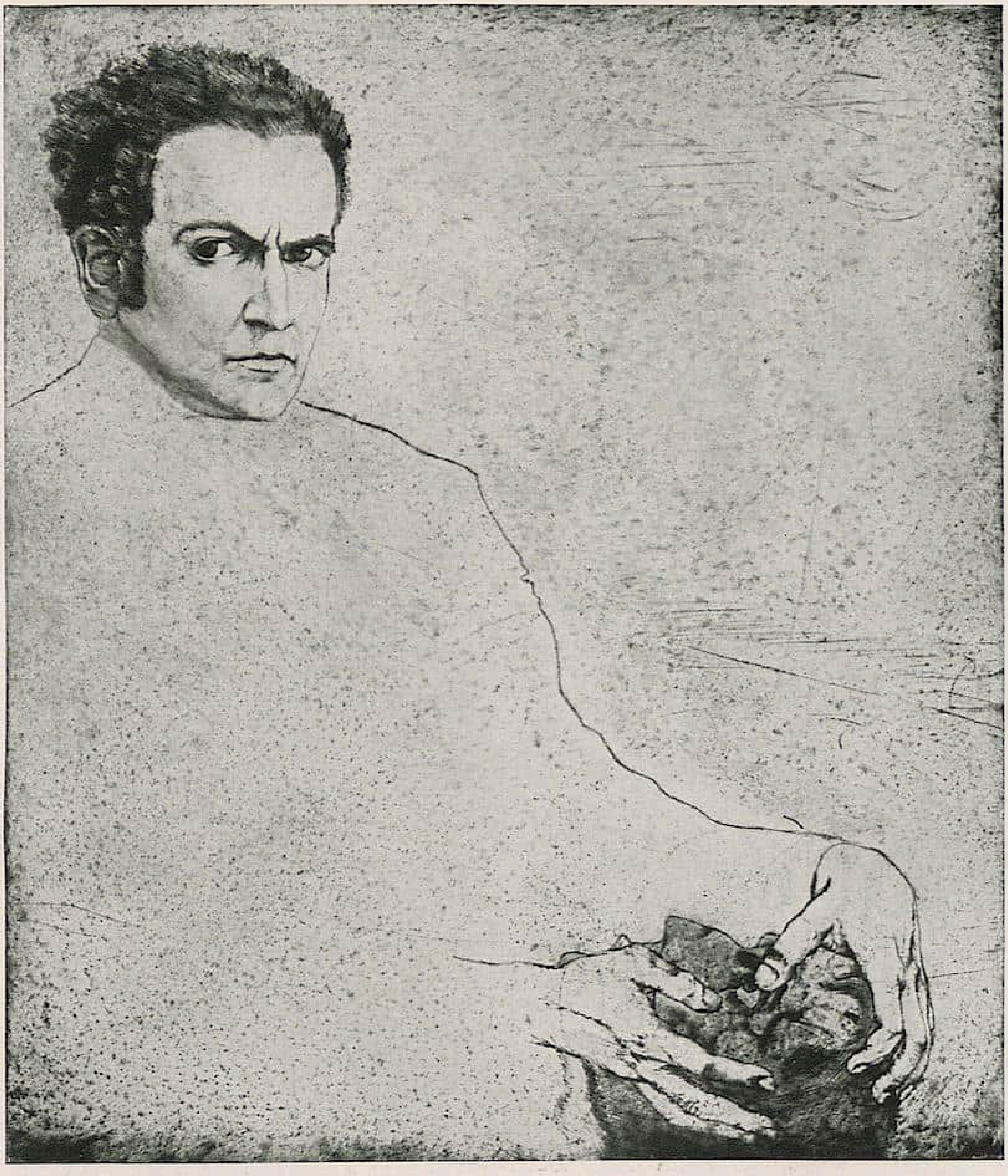
Aber nicht nur in die Abgründe des Lebens führt die Radiernadel des Künstlers. Einige Landschaften seien angeführt, vor allem die „Hohen Bäume"; weil sich in ihnen des Künstlers Vorliebe für ein strenges Stilisieren am meisten ausgeprägt zeigt. Andere Blätter aus Mailand und Venedig geben den Natureindruck getreu wieder und sie sind es, bei denen man am ehesten an ein Vorbild, an einen Lehrmeister denken könnte. Denn das mag hier erwähnt und betont werden, daß der junge, etwa 26 jährige Künstler Autodidakt auf dem Gebiete der Graphik ist, daß er Grundlagen und Technik sich ohne Lehrer selbst angeeignet hat. Einige ganz frühe kleine Blätter lassen wohl an die altertümelnde Holzschnittmanier Dürers denken, rasch aber verschwindet dieser Einfluß. Hier nun bei den Blättern, die Santa Maria delle Grazie in Mailand und S. M. della Salute wird man zunächst an Frank Brangwyn und seine italienischen Architekturen denken. Aber die Aehnlichkeit ist doch nur eine ziemlich äußerliche. Das sehr große Format, das ja der Engländer in die Radierung wieder eingeführt hat, die Aehnlichkeit des Vorwurfs sind die übereinstimmenden Faktoren; die großen, geraden Linien, in denen beide sich ausdrücken, sind kein Vorrecht des englischen Radierers, sondern ein Charakteristikum — italienischer Renaissance, der beide Bauten angehören. Und eines Goulding bedürfen die Blätter des Deutschen nicht. Man weiß, wie sehr Brangwyns Platten die Mithilfe des bekannten Druckers nötig haben, um ihren vollen Zauber zu entfalten, während in den Blättern Franks die Mitarbeit des Kupferdruckers nur zu einer rein mechanischen wird.

Auch auf dem Gebiete der Porträtradierung hat sich Frank mit außerordentlichem Ge-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SEPP FRANK FAUST

B M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



SEPP FRANK ARCHITEKT FUNKE

schick schon bewegt. Die Hauptforderung, die Wickhoff einmal an das Porträt gestellt hat, die der Aehnlichkeit, ist restlos erfüllt. Und ein weiteres Kriterium eines guten Bildnisses sei hier angefügt; der oder die Dargestellte muß dem Beschauer bekannt erscheinen, auch wenn er sie nie gesehen, mit anderen Worten, das Porträt muß lebendig wirken. Und an scharfer Erfassung der charakteristischen Momente in Schädel- und Gesichtsbildung, in Ausdruck und Bewegung hat es der Künstler nicht fehlen lassen. Und auch hier die Vereinfachung, die von allem ablenkenden Beiwerk absieht und die gesamte Wucht des Ausdrucks nur auf den Kopf konzentriert. Von der einförmig weißen, nur durch eingesprengte Aquatintaflecken gemusterten Fläche hebt sich das Gesicht eines Architekten klar und eindringlich ab. Keine Charakterisierung der Persönlichkeit durch Nebendinge; und man wünscht sich auch den Totenschädel noch weg aus diesem Bilde, um dessen Gesamtwirkung noch gesteigert zu sehen.

Jüngst ist nun eine Reihe der besten Exlibris des Künstlers in einer Mappe vereint erschienen. Daß die Anforderungen des dekora-

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

tiven Wertes, die bei einem Bucheignerzeichen in erster Linie mitsprechen, in dem Künstler einen verständnisvollen Interpreten gefunden haben, braucht nach dem Vorhergesagten nicht besonders betont zu werden. Allen Elementen des Stiles seiner selbständigen Radierungen begegnet man auch hier. Das Exlibris soll aber auch, wenn möglich, noch besondere Beziehungen zu seinem Eigentümer enthalten. Einem ruhig gegebenen Kopf mit geschlossenen Augen, feinen kaum merkbaren Leidenszügen ist die Schädeldecke abgehoben; darin sitzt nachdenklich, sinnend ein Mann; das Blatt ist als Bucheignerzeichen für einen Nervenarzt bestimmt. Eine Bücherei aus Kriegsliteratur wandelt das Motiv der Glücksgöttin auf dem Rade in erstaunlicher Weise ab: ein Geharnischter, der ein Skelett Huckepack trägt, steht auf dem Rade; statt der wehenden Schleier hält er sich am Knochenmann fest. Oder auf dem für einen Arzt wirft eine aus reichen Arabesken gebildete Sonne ihre Strahlen auf einen Mann im Doktormantel; aber der lange Schatten, den er gibt, zeigt ein Skelett. Das Exlibris für einen Architekten sei hier abgebildet, um eine Nachprobe der glänzenden Phantasie des Künstlers zu ermöglichen.

Ueberblickt man nochmals das Werk des Künstlers, das aus etwa 45 selbständigen Radierungen, darunter Blätter größten Formats, und ungefähr ebensoviel Exlibris besteht — bei der Jugend des Schaffenden schon eine ganz erstaunliche Leistung —, dann darf man als Grundzug seines bedeutenden Talents wohl feststellen: keine gesuchte, krampfhaft wirkende Originalität, wohl aber eine Eigenart, die stark und eindrucksvoll wirkt.

SEPP FRANK EXLIBRIS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL MILLES TANZRELIEF (MUSCHELKALKSTEIN)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL MILLES — GRUPPE VOM STEN STURE-DENKMAL

CARL MILLES

Von Walter Unus

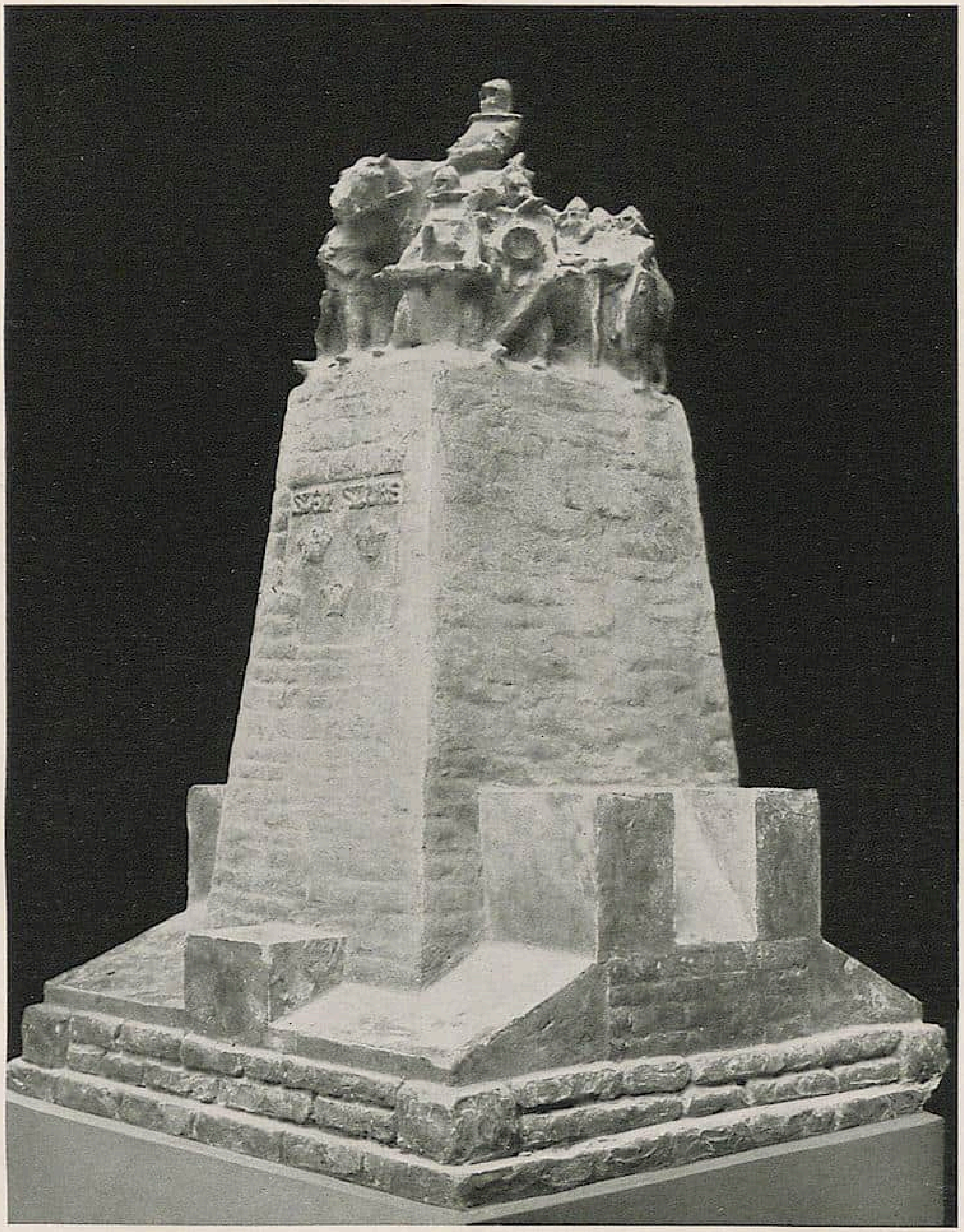
Der Norden hat wieder einen großen Bildhauer. Diesmal ist es ein Schwede: Carl Milles. Es unterscheidet ihn stark von seinen europaberühmten Vorgängern Sergel und Thorwaldsen, daß das germanische Element bei ihm auf den ersten Blick erkennbar wird; zwar nicht mehr „ungeheuer formlos", wie Dilthey die Anfänge unserer Kunst treffend nannte, aber doch herb und rätselreich genug — mit deutlicher Absage an jene Glätte und Eleganz, die uns von je den Ehrennamen der Barbaren eingetragen hat.

Auch Milles hat recht lange Lehrjahre bei den romanischen Lehrmeistern verbracht. Harte und bittre Lehrjahre. Da über alle äußere Zufälligkeiten hinaus der Lebensgang doch das Wesen eines Menschen spiegelt, sei das Schicksal Carl Milles' kurz erzählt.

Nach einer wenig hellen Jugend und nachdem er sich schon unwillig und unzufrieden in einen praktischen Beruf eingespannt hatte, ging er mit 22 Jahren nach Paris, um Bildhauer zu werden. Rodin war der Gott des Tages, ein stark und fein empfindender Jüngling mußte seinem Einfluß erliegen. Doch schon damals geschah es nicht willenlos. Die kleinen Bronzearbeiten, mit denen er sein Leben fristete, trugen eine so eigene Note, daß sie eine besondere Gattung bildeten und sogar Nachahmungen hervorriefen. Größere Werke brachten ihm auch Auszeichnungen.

Der Sieg in einem Wettbewerb um ein großes Sten Sture-Monument für Schweden entschied über seine Zukunft. Es war eine Tat und Milles erwachte eines Tages und fand sich berühmt. Ein Aufenthalt in Holland und

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

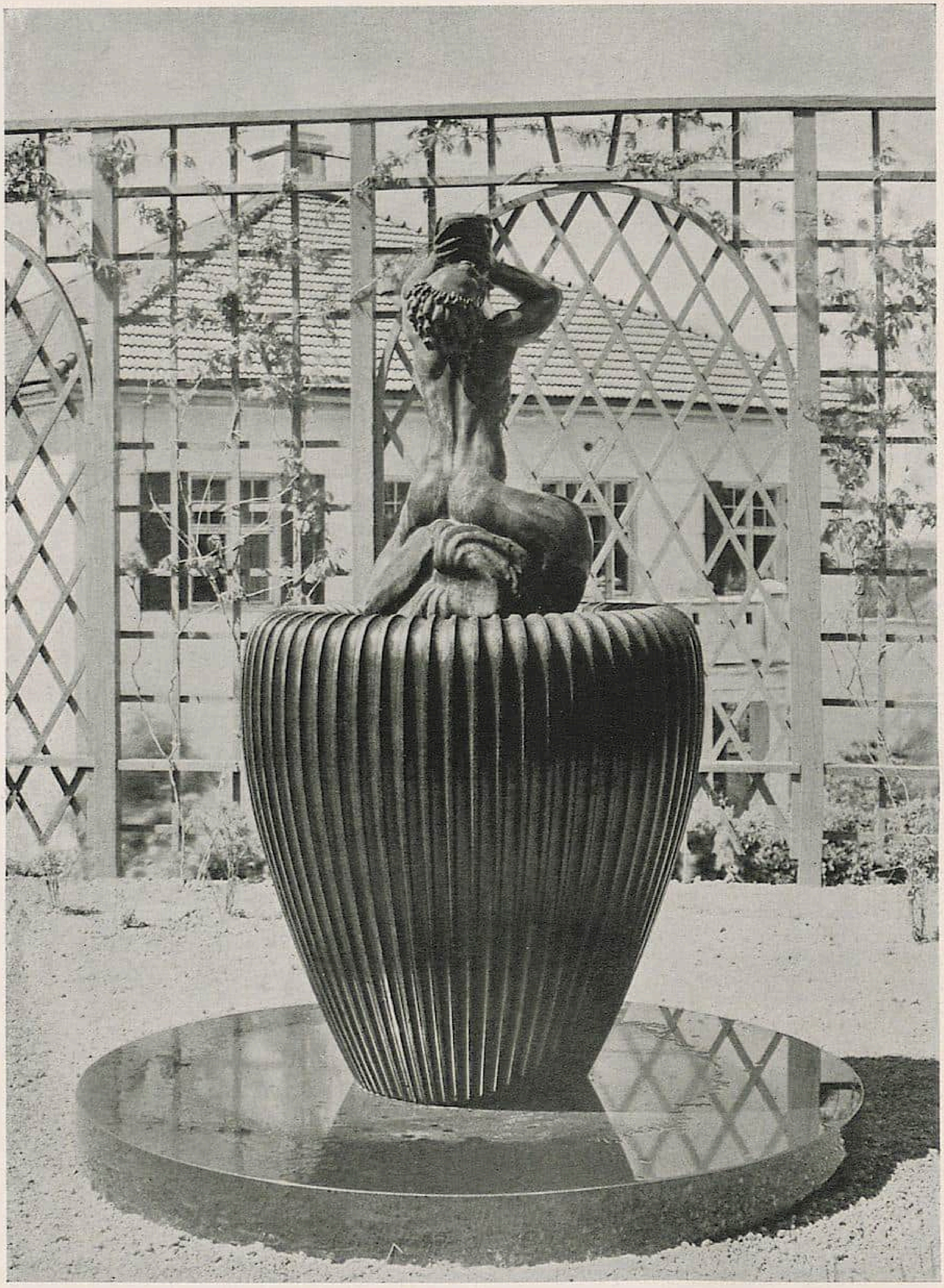


CARL MILLES — ENTWURF ZUM STEN STURE-DENKMAL

in München, wo er Hildebrands Werke und Theorien kennen lernte, eine Reise nach Italien vollendeten seine künstlerische Bildung. In einer Grazer Malerin, Fräulein Olga Granner, fand er die treue Gefährtin seines Lebens, und kehrte dann endgültig in die Heimat zurück. Auf Lidingö, eine der Inseln bei Stockholm, gründete er Werkstatt und Heim.

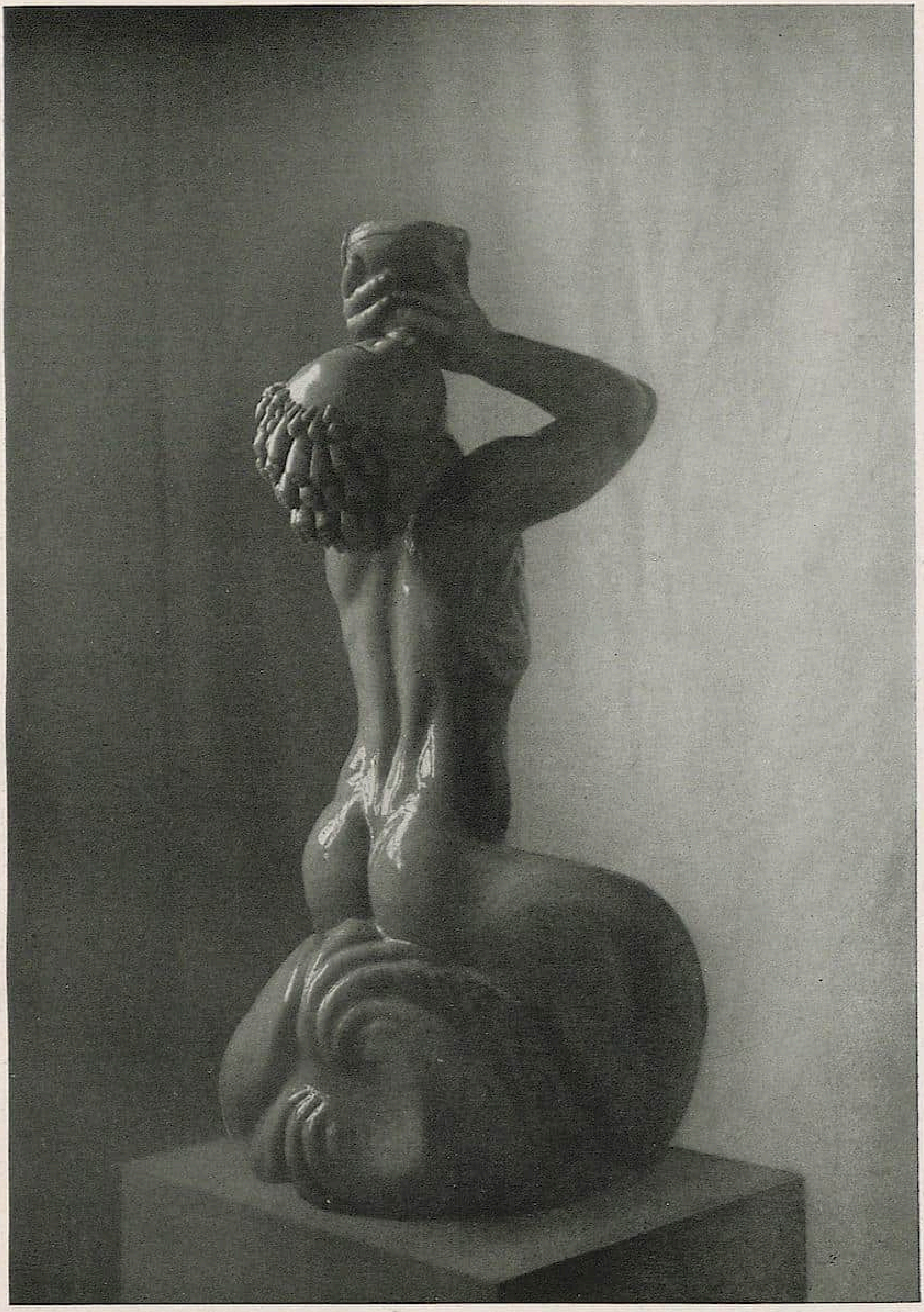
Die urweltliche Kraft des Sten Sture-Denkmals hätte vielleicht auf eine monumentale Begabung wie die Lederers oder Metzners raten lassen können. Nichts davon traf ein, als weitere Denkmäler und Werke aus seiner Werkstatt hervorgingen. Sie offenbarten einen Genius von plastischer Universalität, dem alle Form aus dem Stoff erwuchs und sich untrennbar mit ihm vermählte, und dem jede andere Arbeit, als die aus dieser Grundüberzeugung heraus, einfach unmöglich war. Inhalt der Vorwürfe und Natur des Materials erzwingen sich zusammen ihre sinnliche Erscheinung. Auf diesem Wege gelangt Milles zu Ergebnissen, die natürlich, einfach, lückenlos wirken, da sie ihr Dasein

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



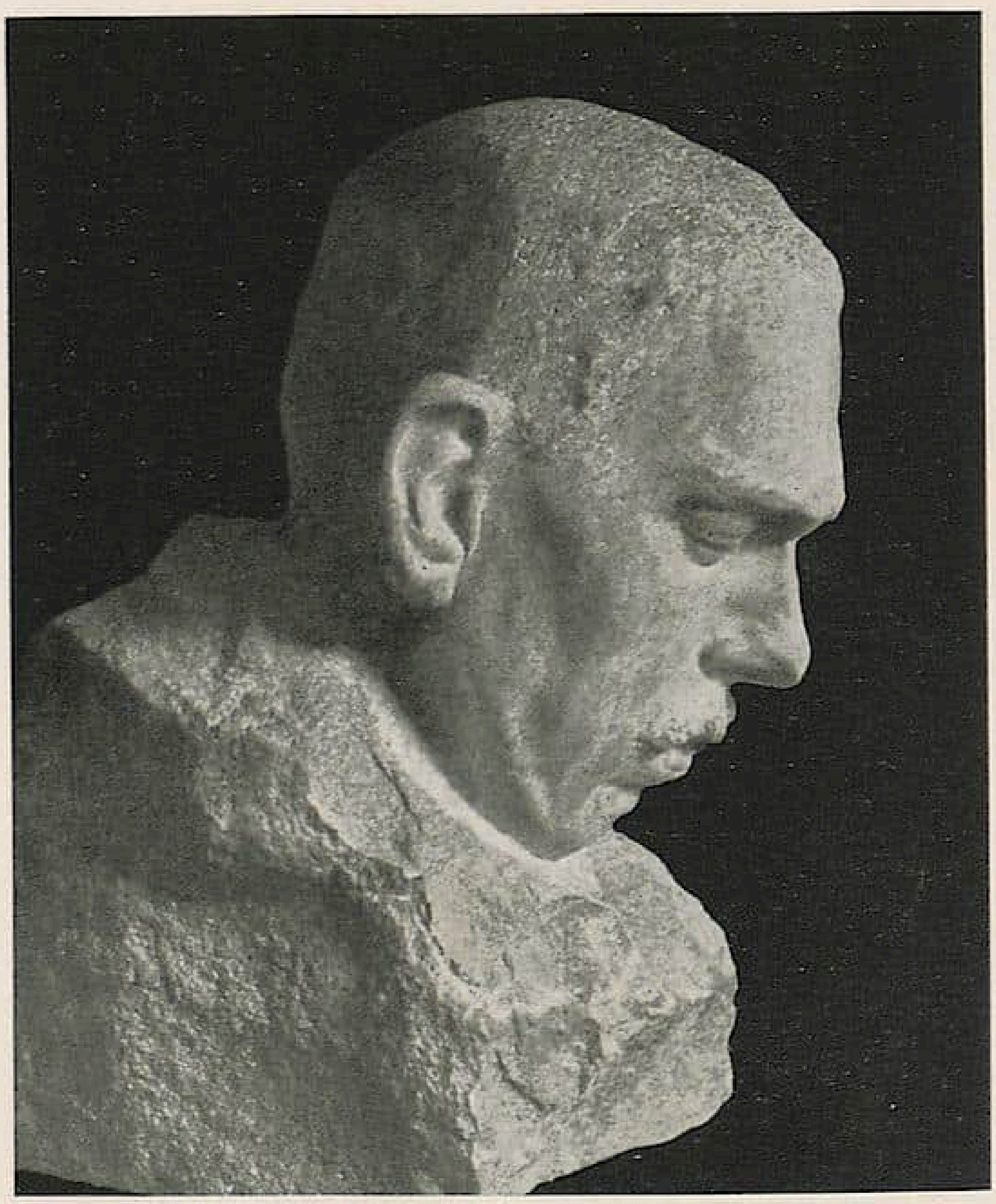
CARL MILLES TRITON-BRUNNEN

SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



CARL MILLES FIGUR VOM NEBENSTEHEND ABGEBILDETEN BRUNNEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



CARL MILLES BÜSTE DES SCHRIFTSTELLERS GUSTAV STRIDSBERG
Stockholm, Nationalmuseum

einer ungeheuren Arbeitskonzentration verdanken.

Man vergleiche in dieser Hinsicht das Riesensitzbild Gustav Wasas, — im Stockholmer Nordischen Museum — das für farbige Holzschnitzerei gedacht ist, mit dem Denkmal für den Physiker Scheele in Bronze und dem für den Dichter Franzén, dessen kostbarster Schmuck die Sockelfiguren in schwarzem ungeschliffenem Granit sind.

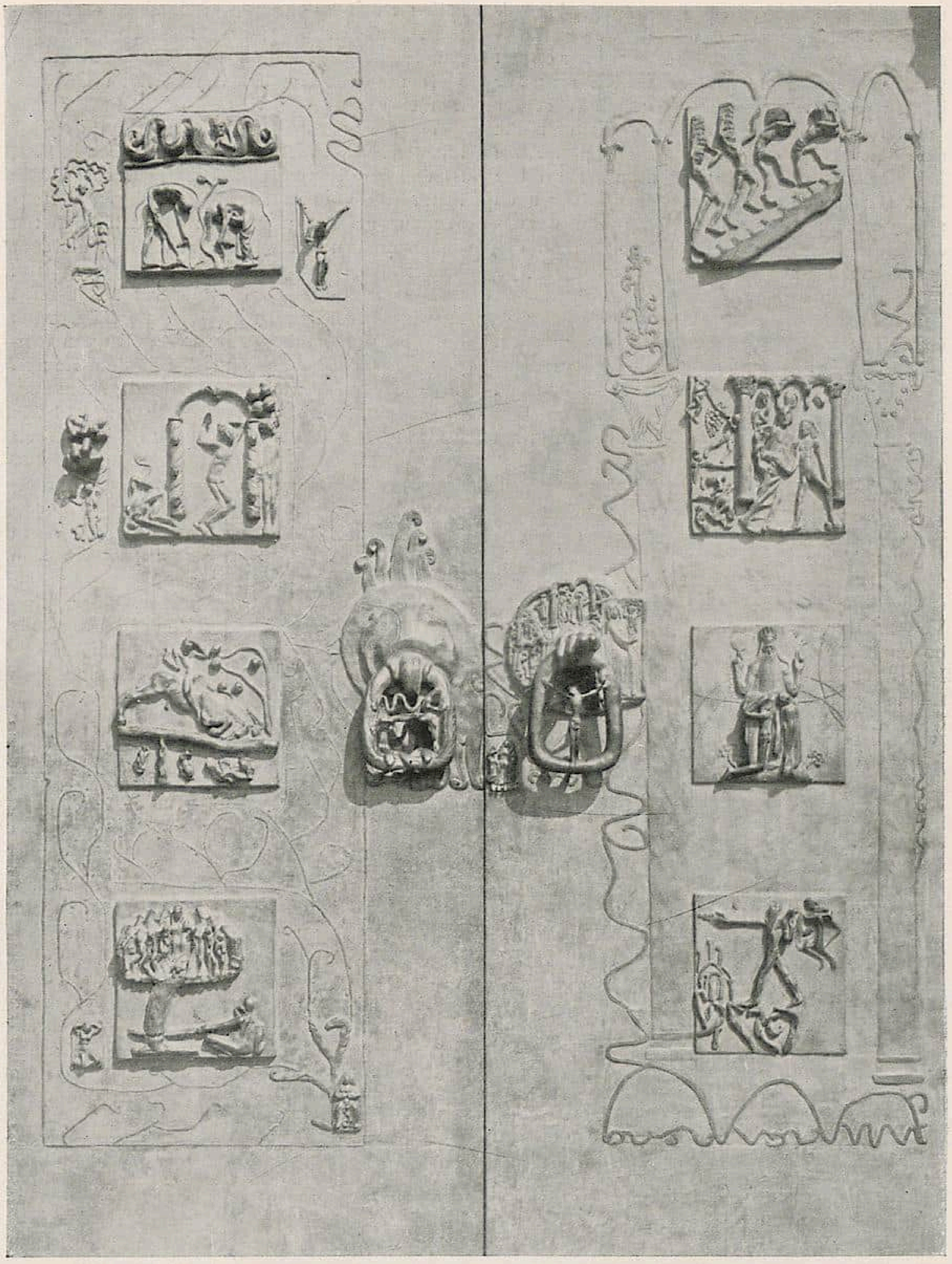
Neben diesen umfangreichen Werken steht aber jetzt schon eine fast unübersehbare Fülle kleinerer Arbeiten, die alle den in der Plastik infolge der räumlichen Ausdehnung nicht fortzudenkenden Zug des Monumentalen enthalten. Stockholm selbst besitzt dekorative Skulpturen im Dramatischen Theater, zwei Bärengruppen im Berzeliuspark, kostbare Proben einer reichen Reihe von Tierskulpturen, Reliefs an der Fassade der Enskildabank. Die Museen Schwedens bewahren u. a. eine Reihe von Bildnisarbeiten, darunter im Nationalmuseum die Hermenbüste des Dichters Levertin und als Probe der herrlichen Werke in schwarzem Granit die des Schriftstellers Stridsberg, ein unvergeßlich starkes Werk.

Die Offenbarungskirche in Saltsjöbaden, dem bekannten Bade bei Stockholm, hat ihren gesamten plastischen Schmuck von Milles empfangen: den Taufbrunnen aus schwarzem Granit, Engel aus bemaltem Holz, Legendenreliefs in Alabaster und vor allem das reiche Bronzeportal, reliefgeschmückt, — alle diese Werke geschaffen von derselben Frömmigkeit, die in den ersten Zeiten des germanischen Christentums die Gemüter erfüllte und die sich darum in der Formensprache ihnen nähern kann, ohne zu archaisieren; tiefe Innerlichkeit erreicht diese Intensität des Ausdrucks ohne Verzerrung des Wesentlichen.

Das gesamte Erleben drängt bei Milles zur Gestaltung in plastischer Form. Weder Realismus noch Stilisierung — und wie meisterhaft beherrscht er beide Mittel! — treffen das Wesentliche seiner Gestaltung. Alle Stichworte und vorgefaßten Anschauungen versagen, es gilt immer nur allein die seelische Verarbeitung des Stoffes bis zur plastischen Ausdrucksform. Was ihn erregt, sei es beim Studium der Natur oder beim Genuß von Kunstwerken, kann nur auf diesem Wege zur neuen Frucht gedeihen, die dem Beschauer dann wie aus der Phantasie geboren, dargebracht wird. Aber es ist jene Phantasie, von der Goethe meint: wenn durch sie nicht Sachen entstünden, die für den Verstand ewig problematisch blieben, so wäre an ihr nicht viel. Was Milles bietet, sind organisch entstandene Produkte, deren Elemente sich aus vielen Erfahrungen zusammengeschlossen haben. Die Plastik ist, selbst wenn sie so farbig auftritt, wie bei Milles, eine spröde Kunst, ein jedes neue Werk fordert neue und gespannte Betrachtung; daher ist es schon viel gesagt, daß eine seiner größeren Bronzen, die „Schwingen", in einer ganzen Anzahl schwedischer Städte öffentlich aufgestellt worden ist. Gerade ein tief und ursprünglich empfindender Plastiker wird mit jedem neuen Werke erst gewisse Widerstände zu überwinden haben und es hilft ihm beim großen Publikum wenig, daß er die einzelne Arbeit liebevoll wie eine Kostbarkeit, wie ein technisches Juwel behandelt.

In den letzten Jahren hat Milles zwei Haupt-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



CARL MILLES

BRONZEPORTAL DER OFFENBARUNGS-
KIRCHE IN SALTSJÖBADEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

themen immer wieder herangezogen: den jugendlichen weiblichen Akt und die bewegten Wunder der Wasserwelt. Das Hauptwerk der ersten Gruppe war die prachtvolle große Bronze der beiden Tänzerinnen, der Mittelpunkt seiner Sonderausstellung in Malmö 1914; ihnen hat sich neuerdings eine Standuhr aus parischem Marmor mit vier Mädchenfiguren gesellt. Die Brunnenanlagen und Wasserwesen bilden auch schon wieder eine ganze Reihe wie damals die Tierbildnereien. Hier kommt neben der gestaltenden Phantasie ein geradezu urweltlicher Humor zutage, der an die unheimlichen und doch so organisch empfundenen Seemärchen der nördlichen Küstenbewohner gemahnt. Doch sind Milles' Schöpfungen selbstverständlich ohne jeden literarischen Beigeschmack und ganz selbständige Verkörperungen des mächtigen Elements. Hier liegt überhaupt ein wesentliches Kennzeichen Millesscher Kunst: sie fühlt sich allem wahrhaft Plastischen blutsverwandt und freut sich, stolz diese Verwandtschaft zu bekennen, wie sich Ingres zu Raffael, Leibl zu Holbein bekannten. Er erneuert die Taten der Großen für seine Zeit. In Kopenhagen, auf der schwedischen Ausstellung 1916, stand sein Triton aus smaragdgrüner Bronze, der an Bernini erinnerte. Aber nur im äußeren Motiv. Das Wesentliche an ihm war völlig neu: von der plastischen Idee an bis zum geringsten Detail des urnordischen Burschen. Er ist aus einem großen Kelch aus poliertem schwarzem Granit aufgestiegen, dessen glänzende Furchen, vom Wasser überrieselt, funkeln und blitzen. Die Granitgebilde selbst zeugen von einer großartigen ornamentalen Schöpferkunst; er hat die Elemente der Blume, der Muschel, der Vase zu einem vollkommenen Gebilde von höchster Originalität entwickelt.

Trotz seiner hohen Kultur ist Milles eine künstlerische Erscheinung von großer Einfalt, so daß ihn Köper, sein Biograph, sogar eine Naturkraft nennen konnte. Er ringt mit Konsequenz nach seinem Ziel: für den höchsten Lebensausdruck die Form zu finden, die dem Wesentlichen des Organischen genug tut, und zwar indem es die Qualität des Stoffes entwickelt. Daher in all seinen Schöpfungen die Vollendung eines zum Ziel gelangten Ringens, des Abgeschlossenen nach dem Kampf. Wäre der Krieg nicht über Europa gekommen, hätte die nordische Ausstellung von 1914 den Meister zu einer internationalen Berühmtheit gemacht. So muß er noch Geduld haben und die nordischen Reiche allein sind es, die sich seine Werke sichern. Aber seine Zeit wird auch für uns Deutsche kommen, denen er sich so verwandt fühlt und deren schweren Kampf er mit heißer Sympathie verfolgt.

CARL MILLES BRUNNENFIGUR (VOM NEBENSTEHEND ABGEBILDETEN BRUNNEN)

Wer die deutsche Kunst heben will, muß deshalb zuerst das deutsche Volkstum heben; und diese Hebung des deutschen Volkscharakters kann nur in einer Vertiefung desselben bestehen; und diese muß zunächst eine politische sein. Keine Frucht ohne Blüte.

Der Rembrandtdeutsche

Die Malerei stellt auf, was der Mensch sehen möchte und sollte, nicht, was er gewöhnlich sieht.

Goethe

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL MILLES BRUNNEN

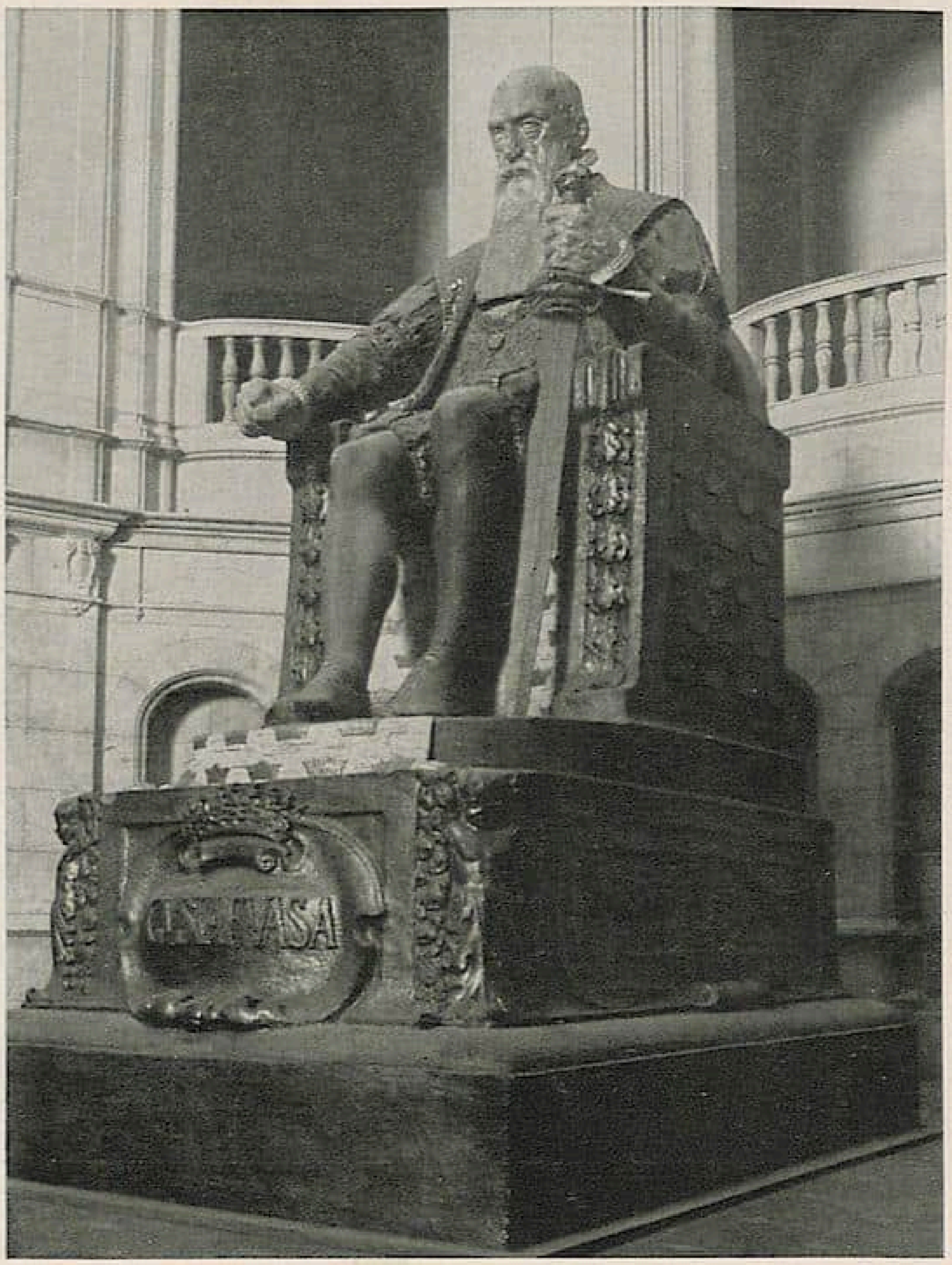
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PERSONAL-NACHRICHTEN

DÜSSELDORF. EUGEN DÜCKER †. Professor Eugen Dücker, der am 6. Dezember 1916 unerwartet einer Erkältung erlag, war nahezu 45 Jahre lang Lehrer und Vorbild fast aller Landschaftsmaler der Düsseldorfer Schule gewesen. 1872 wurde ihm das Lehramt für Landschafts- und Marinemalerei an der Königlichen Kunstakademie übertragen, das er bis zu seinem Ende mit ungewöhnlicher Pflichttreue und einer gerade in Düsseldorf seltenen Duldsamkeit auch gegen Andersgeartete ausübte. Welch lange Kette von Schülern hat sich Dücker erzogen! Friedrich Kallmorgen und Hans Herrmann in Berlin, O. Jernberg in Königsberg, allein in Düsseldorf: Liesegang, Herrmanns, Fritzel, Westendorp, Clarenbach und Ophey, das sind nur wenige Namen, von denen jeder eine besondere künstlerische Richtung verkörpert. Auch die Jungdüsseldorfer, wie sie der aufgelöste Sonderbund versammelte, haben sich immer dankbar zu seiner Lehre bekannt. In der Tat war Dückers schlichte, gelegentlich etwas nüchterne Naturbetrachtung das heilsamste Medikament gegen die spätromantische Krankheit, wie sie die Schirmer-Epigonen erfaßt hatte. Man muß die Bände des ehemals so verbreiteten „Düsseldorfer Künstleralbums" durchblättern, um sich eine Vorstellung von dem unwahren, sentimentalen Gehaben zu machen, das sich damals in der bildenden Kunst nicht minder wie in der Literatur breitmachte. Dücker brachte von seiner Heimatsinsel — er war am 10. Februar 1841 zu Arensburg auf der Insel Oesel geboren — etwas von rauher und zugleich frischer Seebrise in die stickig gewordene Düsseldorfer Gutestubenluft mit. Mit Recht konnte Schaarschmidt in seiner Geschichte der Düsseldorfer Kunst sagen, daß er als Lehrer geradezu epochemachend wirkte. „Wie mit einem Schlage verschwanden aus den akademischen Ateliers die überlieferten Wald- und Wiesenbilder, wie sie mit Anwendung von viel Gemüt als alte Erbschaft immer weiter gemalt worden waren."

Merkwürdig und noch zu wenig beachtet ist die Rolle, die drei Deutschrussen, ein wahres trifolium balticum, in der Kunstgeschichte Düsseldorfs gespielt haben. Ed. von Gebhardt und Gregor von Bochmann waren nicht eigentlich schulbildend wie Dücker, aber auch ihr Einfluß war und ist groß und richtunggebend gewesen. Einspänner sie alle. Etwas verbohrt und eigensinnig, aber treu der eigenen Art. Dücker kennt man sehr wenig, wenn man die zahlreichen Bilder in den deutschen öffentlichen Sammlungen durchmustert. Wie bei den Achenbachs versagen sie auch hier. Die große rheinische „Retrospektive", wie sie 1915 für Düsseldorf geplant war, würde vielen das Auge für dieses Livländers stille und schlichte Art geöffnet haben. Es gibt Landschaften von ihm, zumal aus dem Ende der sechziger Jahre, die den Vergleich mit berühmten Werken der Schule von Barbizon kaum zu scheuen haben!

WALTER COHEN



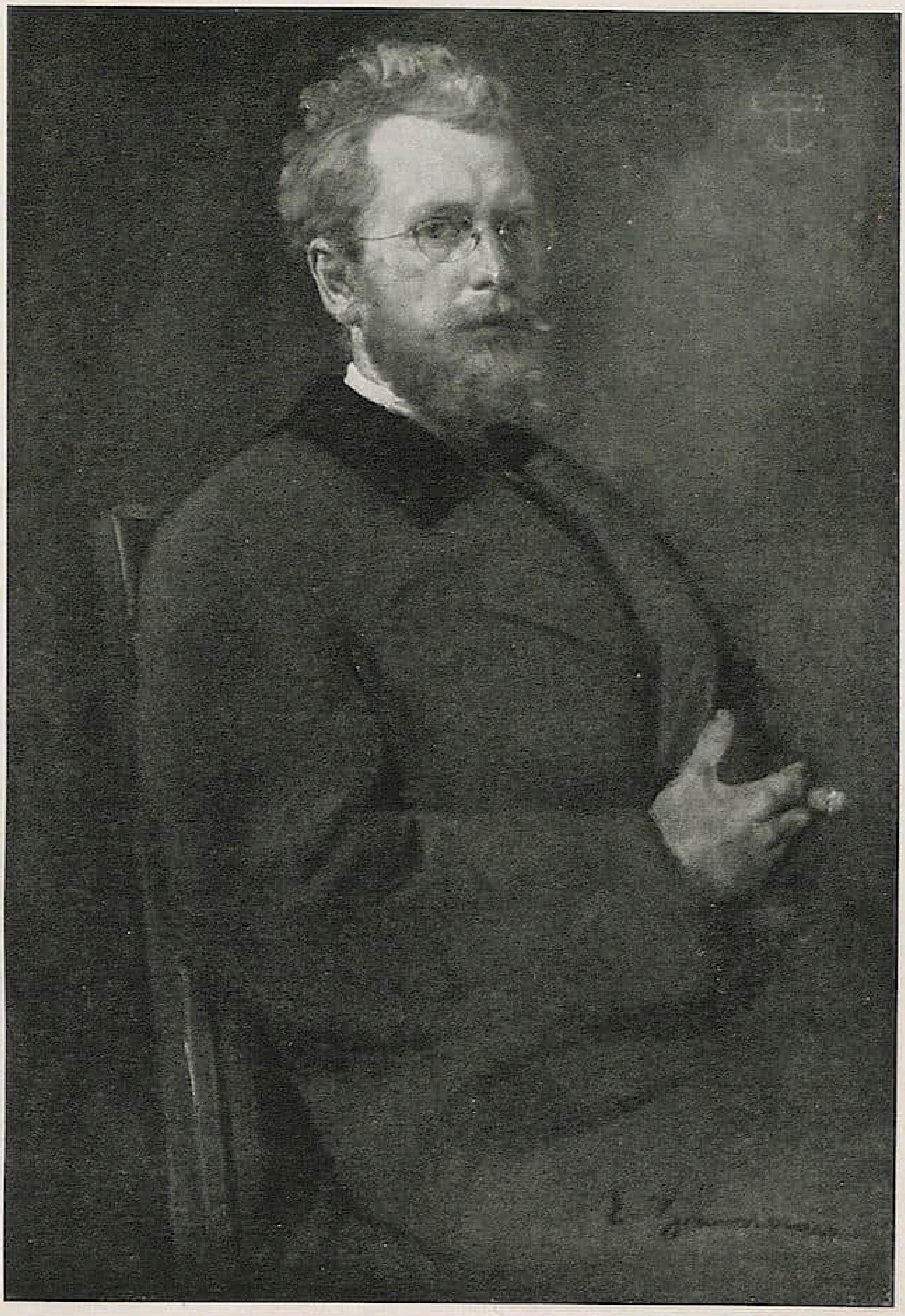
CARL MILLES
GUSTAV WASA-DENKMAL

Stockholm, Nordisches Museum

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST ZIMMERMANN — IM WALDE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



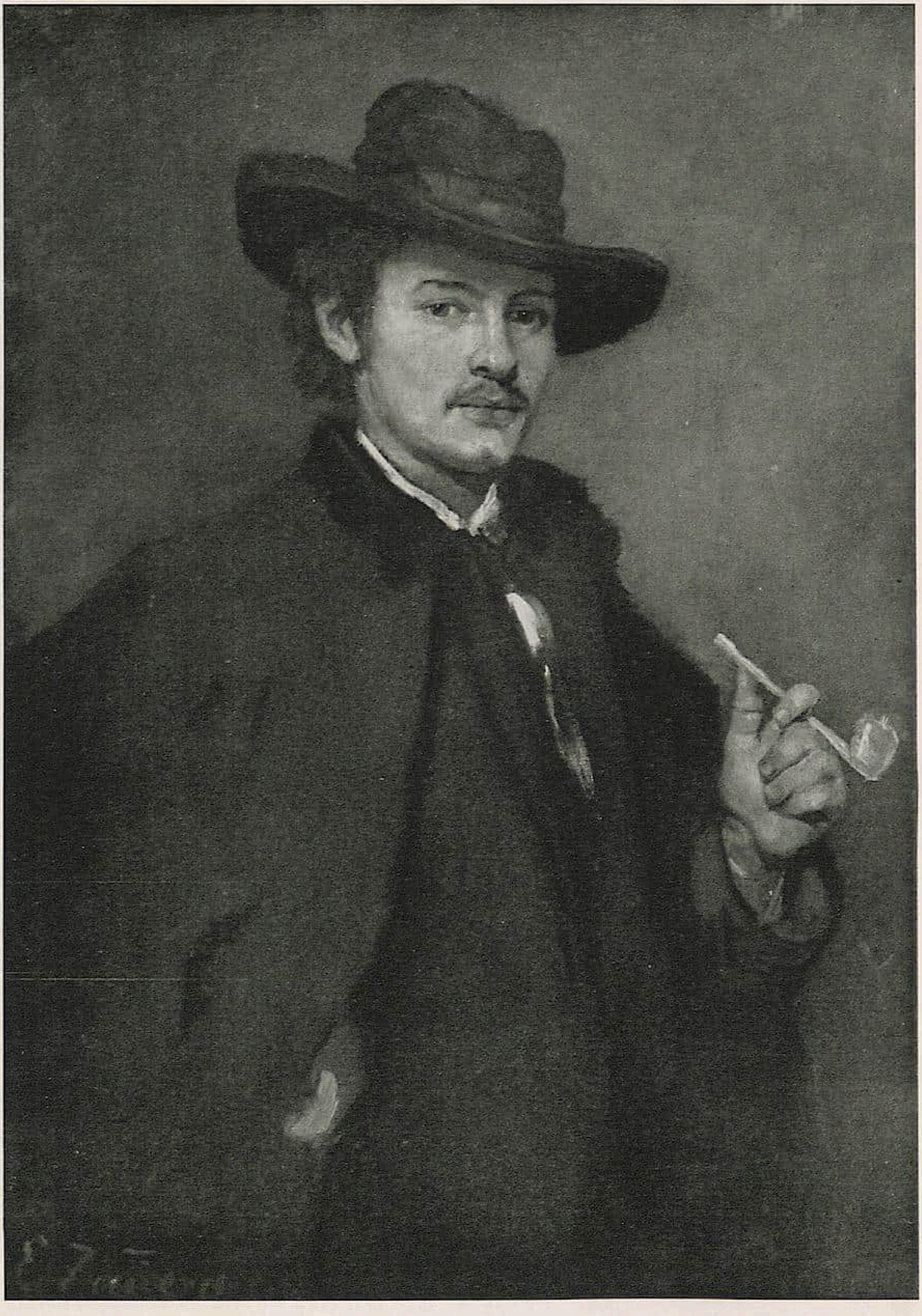
ERNST ZIMMERMANN SELBSTBILDNIS

ERNST ZIMMERMANN

Von G. J. Wolf

Was die Münchner Malerei Wilhelm Diez und seiner Schule verdankt, darüber ist man heute auf Grund rückschauender Ausstellungen nicht mehr im unklaren. Die Ueberwindung der alleinseligmachenden Kontur, die Ueberwindung des Theatralischen, die Ueberwindung des raffaelischen Schönheitskanons hatte man freilich schon vor Wilhelm Diezens Erscheinung in München angestrebt; aber die solchermaßen gegen den Strom schwammen, waren Eigenbrötler, Einzelgänger, schrullige oder verschlossene Naturen, die nicht durchdrangen, die keine schulbildende Kraft besaßen. Trotzdem freuen wir uns, wenn wir heute auf ihre Spuren stoßen. Wir zählen Spitzweg zu ihnen, Louis von Hagn und besonders die Gruppe intimer Landschafter, die gewissermaßen die Parallele zur Barbizon-Schule bildet — aber was bedeutete zu ihrer Zeit diese Handvoll Maler, die sich einer kompakten

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERNST ZIMMERMANN DER BRUDER ALFRED DES KÜNSTLERS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST ZIMMERMANN BILDNIS DES MALERS EMIL KEYSER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Majorität gegenübersah? Diez mußte kommen, um dem neuen Prinzip, dem Prinzip des Malerischen, des Nur-Malerischen in der Malerei, zum Sieg zu verhelfen.

Ernst Zimmermann erzählte gelegentlich, man sei eines Tages — um das Jahr 1870 herum — gerade wieder im „Affenkasten“ des Augustinerbräus, der damals noch in der Neuhauserstraße befindlichen Akademie gegenüber, beisammen gesessen und habe sich zum soundsovielten Male die Köpfe mit der Preisfrage erhitzt: „Wer ist größer: Raffael, Cornelius oder Piloty?“, da habe einer die Türe heftig aufgerissen und in die Stube hereingerufen: „Wißt ihr es schon, es kommt ein neuer Lehrer an die Akademie — er heißt Wilhelm Diez; er ist noch sehr jung, aber saugrob!“

Ernst Zimmermann schwitzte damals noch vor den Gipsen Strähhubers und hatte noch die Naturklasse Anschützens — „Natur“, du liebe Zeit! — zu überwinden; für ihn tat sich erst nach einem Jahr die Möglichkeit auf, in die Malschule Diezens, des „alten Diez“, wie wir heute sagen, der indessen damals noch ein sehr junger Diez war, denn er zählte erst 31 Jahre, einzutreten. Inzwischen hatte Zimmermann reichlich Gelegenheit, von den „feinen Geschichten“, die bei Diez gemacht würden, wenigstens zu hören. Das war freilich etwas anderes, als was man bei Piloty oder Ramberg lernen konnte. Und auch daheim, bei dem lieben, tüchtigen, in geradezu altmeisterlicher Gediegenheit verankerten Vater Reinhold Sebastian Zimmermann, der sich besonders auf die Interieurs verstand, aber auch Volksszenen malte, konnte der junge Zimmermann derlei nicht haben. Es kamen nämlich wundervolle Neuigkeiten aus der Diez-Schule, und die das Glück gehabt hatten, gleich im ersten Semester zu dem neuen Lehrer zu kommen, der in seiner Schule keinen Spaß kannte, aber hernach mit seinen Akademikern gern bei einem würzigen Trunk beisammensaß, die schauten beinahe verachtungsvoll auf die „misera plebs“ herab, die sich in den Zeichnungsklassen oder in den Meisterateliers der älteren Herren plagte. Und manchmal sickerte so ein Geheimnis durch: daß man bei Diez mit den größten, ganz weichen Pinseln male. Daß man über-überlebensgroße Köpfe machen müsse. Daß es keine Kartons gäbe. Daß man aber doch mit dem Zeichnen verdammt aufpassen müsse, denn einen malerischen Huschelwuschel lasse „der Meister“ nicht hingehen.

Endlich schlug auch für Ernst Zimmermann die Stunde, da er in die Diez-Schule aufgenommen wurde. Aber die Ateliers des Professors in der Akademie waren dermaßen überfüllt, daß man eine Secession betätigen mußte. Man übersiedelte mit einigen Werkstätten in den Glaspalast. Die Bretterwände wurden mit Papier überzogen und ein paar Oefen in die winterlich luftigen Lokale hineingestellt, die somit ständig überheizt waren. Die jungen Leute schmorten. Aber diese Siedehitze war die richtige Bruttemperatur der Genies. Denn es war ein Geniekasten, diese Diez-Schule in den frühen siebziger Jahren. Man lernte etwas bei Diez, man stritt für den Lehrer. Das Entzücken und die Bewunderung der jungen Leute war über alle Maßen. Als die erste Konkurrenzausstellung stattfand, schnitt die Diez-Schule mit Glanz ab. Das war ein Ansporn mehr. Man steckte sein Ziel weiter. Und es wurde gearbeitet in dem Glashaus, daß die Scheiben tropften.

Ernst Zimmermann hatte sich bald an die Spitze gearbeitet. Erst ganz hin zu Diez. Auch ihm wurden die holländischen und flämischen Meister in den kleinen Kabinetten der Münchner Pinakothek Quellen tiefster Belehrung und atemraubender Anregung. Auch er malte rein malerisch und ohne der großen Motive, der edlen Ideen, der schönen Form eingedenk zu sein, die Piloty forderte. Aus dem dunkelgoldenen, warmbraunen Grund ließ auch er wie Edelsteine die frischen, kecken Farben eines Brouwer und Wouwerman und Teniers aufblitzen. Und mit dem buntscheckigen Volk in verräucherten Schenken, mit Märchengesindel, Abenteurern, Fischweibern und anderem anrüchigen Volk hielt er nicht minder gute Freundschaft als sein Meister.

Indessen war er bei aller Begeisterung für den Lehrer nicht kritiklos. Er erkannte, daß irgendwo sein Weg von dem Weg Diezens abzweigen müsse, daß der beste Schüler eben immer ein Schüler bleibe, während das echte Künstlertum nur auf dem Boden einer selbständigen Persönlichkeit wachsen könne. So verließ er im Jahre 1873 seinen Meister. Flügge war er schon früher geworden. Schon 1872 hatte er im Kunstverein ein Bild verkauft, und da und dort sprach man schon von dem Zwanzigjährigen, erzählte von seinen Bildern mit Motiven aus der Zopfzeit und aus dem Gauklerleben. Sein Prinzeßlein im Schwarm der Dorfjugend wurde schon von Pecht als ein Meisterstück der Diez-Schule erkannt und von ihm, der stets gerne spekulative Parallelen zwischen künstlerischen und politischen Strömungen und Richtungen zog, als eine Art Programmbild „des ungekämmten Plebejertums in der Kunst, ja des Sozialismus“ festgenagelt. Man darf Zusammenhänge, wie sie hier Pecht geahnt, nicht verkennen, aber sie scheinen doch nebensächlicher

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Mit Erlaubnis der Galerie
Heinemann, München

ERNST ZIMMERMANN
TISCHGESELLSCHAFT

KM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST ZIMMERMANN AM BODENSEE

Natur neben der Qualitätsfrage. Und das Entwicklungsmoment im Sinn malerischen Aufstiegs oder Abstiegs, der Beeinflussung von Lehrern, von alten Meistern, von Reisen, von Kollegen, von technischen Erkenntnissen ist wichtiger als politische Spekulationen. Der Künstler ist nun einmal kein „zoon politikon"; sein Künstlertum steht der Entfaltung politischer Instinkte entgegen: wagt er sich gleichwohl auf die Bahn, so zerschellt er wie Courbet.

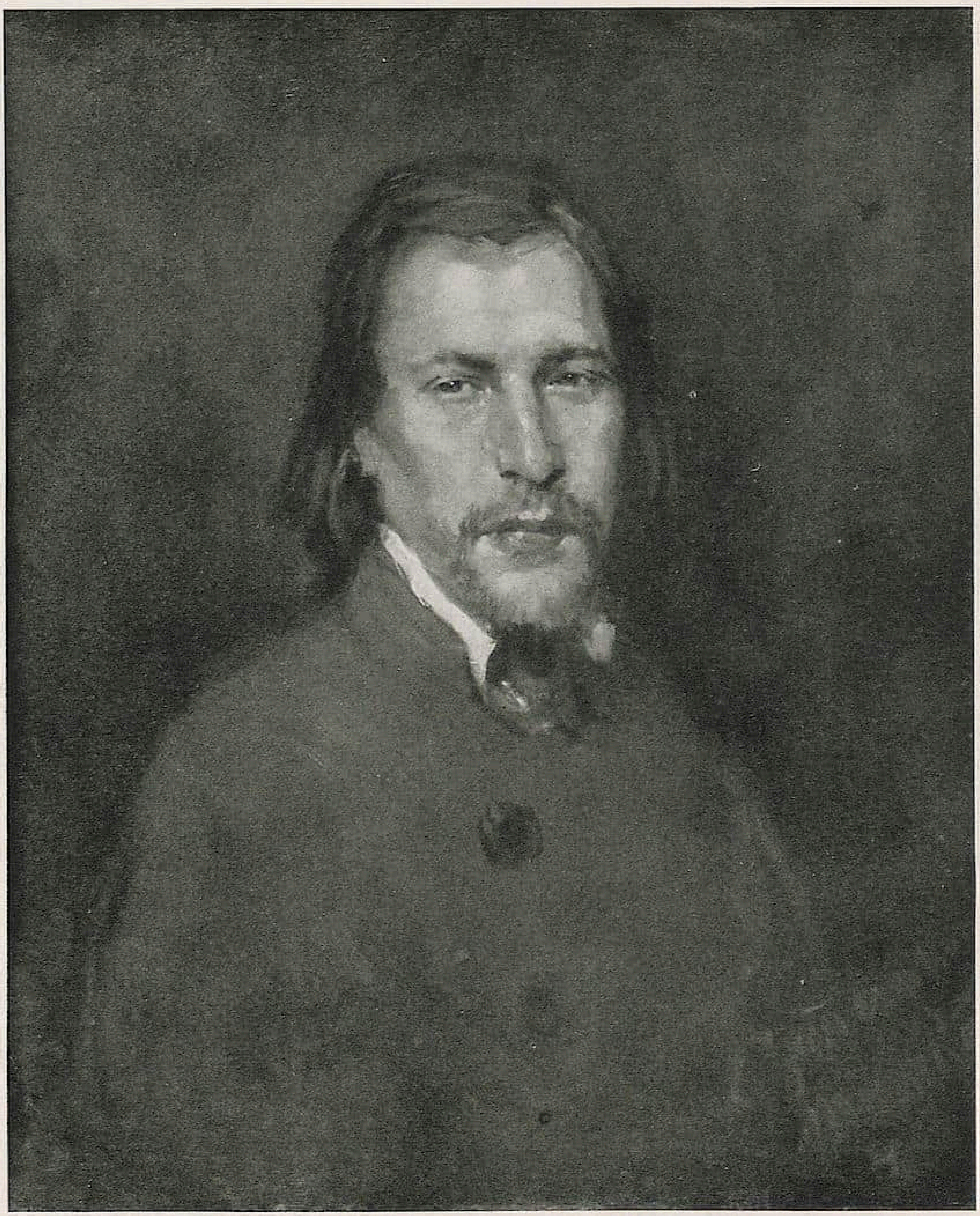
Ernst Zimmermann ging, politisch unbeschwert, auf Reisen. 1873 sah er die Weltausstellung in Wien und besuchte Venedig, das später wegen seiner zoologischen Farbenwunder für ihn bedeutungsvoll wurde, 1874 sah er Paris. Er weilte also gerade zu jener Zeit von München fern, da sich — nach 1871 — um Wilhelm Leibl jener Kreis zu scharen begann, der für die weitere Entwicklung der Münchner Kunst so bedeutungsvoll werden sollte. Man muß es beinahe als einen Zufall ansehen, daß Ernst Zimmermann nicht von dem Leibl-Strudel erfaßt wurde, denn mancherlei Fäden schlugen von Leibl zu ihm. So schreibt Alfred Zimmermann, der jüngere Bruder Ernsts, in einem Brief an seine Neffen, die Söhne Ernsts, Leibl habe ihm eines Tages erzählt, daß ihm ein Bild des alten Reinhold Sebastian Zimmermann, das er im Kölner Walraff-Richartz-Museum gesehen, den Weg nach München gewiesen habe. „Wo so gut gemalt wird, dachte ich mir, da muß auch für mich etwas zu lernen sein", sagte Leibl. Und was wäre näher gelegen, als daß Leibl auch künstlerisch sich mit den Söhnen des Mannes zusammengetan hätte, der ihn durch sein Vorbild nach München gelockt? Indessen Leibl, um mehrere Jahre älter als Ernst Zimmermann, arbeitete damals, als dieser in die Akademie eintrat, schon ganz selbständig, wenn er auch der Form nach noch unter Pilotys Leitung stand. Sein Bildnis der Frau Gedon war damals eben vollendet: er war also schon der junge Meister, als Ernst Zimmermann sich noch im embryonalsten Zustand des Künstlers wand. Und doch: wie kam Ernst Zimmermann in fabelhaft raschem Aufstieg um die Mitte und zu Ende der siebziger Jahre Leibl nahe! Es gibt aus dieser Zeit ein Werk Ernst Zimmermanns, den Kopf einer alten Bauernfrau (München, Neue Pinakothek), der von verblüffender Aehnlichkeit mit einem Werk Leibls aus seiner Graßlfinger Zeit ist. Natürlich denke ich dabei nur an eine innere Aehnlichkeit, an eine Wesensähnlichkeit, keinesfalls an eine Uebereinstimmung in formalen Zügen, denn die beiden Künstler haben niemals zusammengearbeitet, haben nie vor dem gleichen Modell gesessen.

Was ich damit sagen will, ist dies: Es ist für die Entwicklung der Malerei in München ein Glück gewesen, daß nicht **alle** fähigen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST ZIMMERMANN GROSSES FISCHSTILLEBEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERNST ZIMMERMANN BILDNIS DES SCHRIFTSTELLERS PAUL

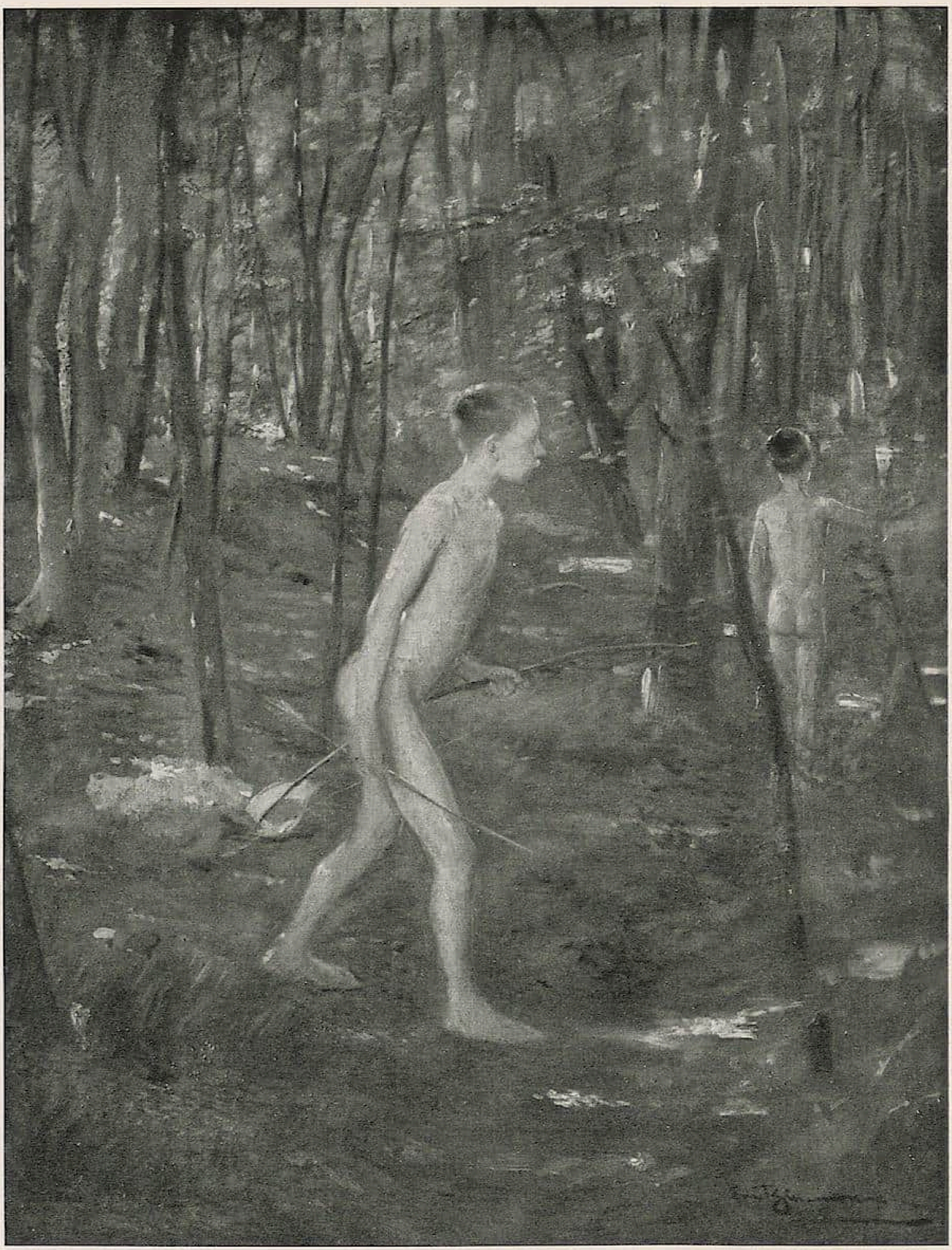
Köpfe, nicht alle starken Könner in das Kielwasser Leibls gerieten. Es ist erfreulich, daß gerade im Rahmen der Diez-Schule originale junge Künstler wie Ernst Zimmermann unbeirrt ihre eigenen Wege weitergingen und selbst wieder Ausgangspunkte für Richtungen und Strömungen werden konnten. Der Münchner Kunst blieb damit ihre Mannigfaltigkeit, ihr Reichtum an schimmernden Erscheinungen, an blitzenden Charakteren bewahrt. Doch ist diese Mannigfaltigkeit nicht mißzuverstehen: mit Buntscheckigkeit hat sie nichts zu tun. Vielmehr hat immer eine lokale Gemeinsamkeit im höheren Sinn die gleichzeitig in München wirkenden Künstler umschlungen. Darauf wollte meine Gegenüberstellung Ernst Zimmermanns und Wilhelm Leibls hindeuten. Eine Betrachtung der besten Werke Ernst

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST ZIMMERMANN DAME IN SCHWARZ

Zimmermanns aus dem Jahrzehnt 1875—1885, wie sie die Abbildungen dieses Heftes ermöglichen, wird diese Vermutung bekräftigen. In seiner Auffassung vom Wesen des Bildnisses und in der wuchtigen Art der Ausformung ist Ernst Zimmermann, der Diez-Schüler, der über seine Weggenossen gleicher Herkunft hinauswuchs, oft genug den gleichen Weg gegangen wie Leibl, und war doch ganz unabhängig von ihm. Der gemeinsame Nenner war München. Leibl und Zimmermann wurzelten im gleichen Humus und genossen der gleichen Atmosphäre. Daher das Gemeinsame. In der impulsiven Kraft der Aeußerung und im Grad der Begabung harmonieren sie. Das Trennende ist durch die grundverschiedenen Charaktere, durch die Divergenz der Persönlichkeiten nach ihrer seelischen und geistigen Struktur

SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERNST ZIMMERMANN „DIE ZAHMEN INDIANER“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

bedingt. Will man Einigendes und Unterscheidendes dieser beiden zu ihrer Zeit im rein Malerischen stärksten Menschenschilderer der Münchner Schule erfassen, so muß man etwa neben das Bildnis Pallenbergs von Leibl das Bildnis des alten Herrn Keyser von Zimmermann, neben die Porträtstudie nach Schuch (Leibl) den flott hingesetzten Kopf des Schriftstellers Paul oder des Malers Werfel (Zimmermann), neben das Bildnis der Dame in Schwarz von Leibl die Dame in Schwarz von Zimmermann, neben die sogenannten „Dorfpolitiker" (Leibl) die skizzenhafte, aber künstlerisch doch so reife „Tischgesellschaft" halten. Solches Gegenüber nützt für die Erkenntnis der Münchner Malerei in dem entscheidenden, bis in unsere Tage hereinwirkenden Jahrzehnt 1870—1880 mehr als das Durchwandern eines Dutzends von Kunstsammlungen.

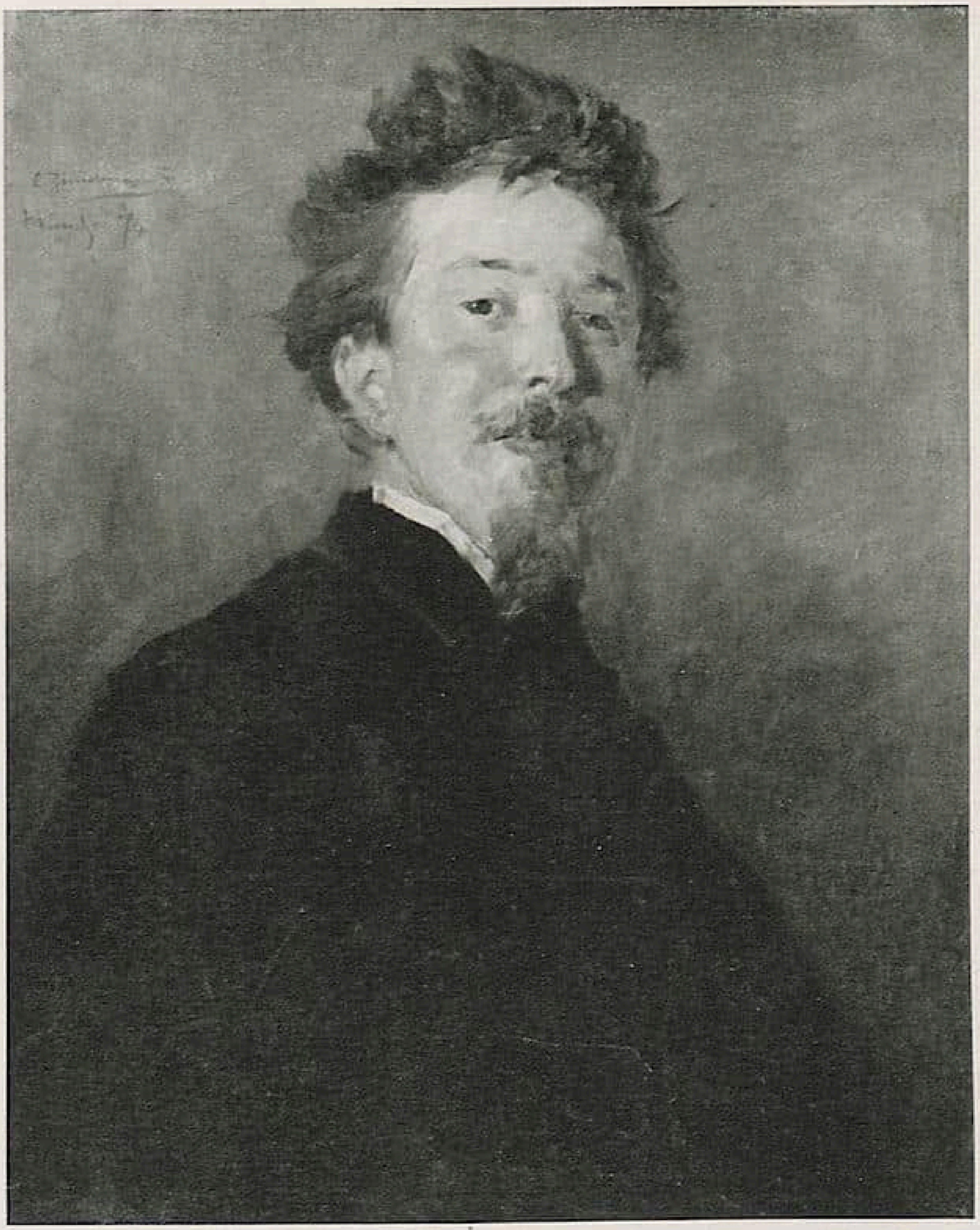
Der Zimmermann dieses Jahrzehnts ist uns für die Entwicklungsgeschichte der Münchner Malerei der wichtigste, denn nicht allein im Porträtfach erwies er sich damals als der Künstler von vielen Graden. Da ist auch eine Reihe von Landschaften und Interieurs. Das Grün des Waldinneren wußte er prachtvoll licht und zart zu malen und ein solches Bild mit koloristisch fein behandelten und vorzüglich auf den Fond abgestimmten Akten zu beleben; da wurde nichts genrehaft, nichts stofflich, alles war absolute Malerei.

Nach 1885 hat Zimmermann andere Wege eingeschlagen. Die religiöse Malerei, die mit Munkacsy und Uhde damals einsetzte, lockte auch ihn. Er hatte inzwischen auch Rembrandt erlebt. Er war viel gereist. Er hatte sich dem Stilleben zugewandt, das seinem Farbenrausch die meisten Möglichkeiten bot: Fische hat er meisterhaft gemalt. Danebenher gingen Genrebilder, die der Kunsthandel verlangte. Sie schienen dem Publikum als typische Schöpfungen, als die ausgesprochensten Werke Zimmermanns: gingen die großen religiösen Gemälde in die Museen, so wanderten diese Genrebilder in das Haus des Kunstfreunds. Gemälde dieser Art hat Zimmermann zahlreiche geschaffen, nicht alle gleichwertig, aber doch immer ein anständiges Niveau bewahrend, von Jahr zu Jahr weicher, schummeriger werdend und so auch für seine Person dem Impressionismus entgegentreibend.

Erst neunundvierzig Jahre alt ist Ernst Zimmermann infolge eines Unglücksfalles am 15. November 1901 gestorben, lange bevor allen Entwicklungsmöglichkeiten seiner Kunst Gelegenheit zur Entfaltung gegeben war.

ERNST ZIMMERMANN — STUDIE AUS ETZENHAUSEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERNST ZIMMERMANN BILDNIS DES MALERS WERFEL
Mit Erlaubnis der Galerie Heinemann, München

DER WANDEL DES GESCHMACKS AN ÄLTERER KUNST DURCH DIE RICHTUNG DER MODERNEN KUNST

Von WILHELM VON BODE

Während der Einfluß, den die ältere Kunst auf die spätere Entwicklung gehabt hat, vielfach beobachtet und richtig gewürdigt worden ist, hat man nur selten darauf achtgegeben, daß auch die moderne Kunst auf die Würdigung und Freude an den verschiedenen Richtungen der älteren Kunst wesentlich mitbestimmend gewesen ist, oder richtiger ausgedrückt, daß die Zeitströmung, deren Ausdruck die moderne Kunst ist, auch das Interesse für ältere Kunstrichtungen mit verwandten Bestrebungen besonders anregte. Dies hat sich um so stärker geltend gemacht, je mehr der historische Sinn und mit ihm das Interesse an älteren Kunstwerken und die Sammellust zunahmen. Schon das sechzehnte Jahrhundert hatte leidenschaftliche Bildersammler, namentlich unter den reichen Fürsten; allbekannt sind als solche Philipp II. und Kaiser Rudolf. Im siebzehnten Jahrhundert kommen zu diesen auch die bürgerlichen Sammler, namentlich in den Niederlanden; aber auch diese beschränken sich im wesentlichen auf die Kunst ihrer Zeit oder der kurz davorliegenden Periode. Erst im Laufe des achtzehnten

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Jahrhunderts kommt mit dem Erlahmen der schöpferischen Kraft die stärkere Anlehnung an die ältere Kunst und damit auch der Sinn für diese und die Lust am Sammeln ihrer Erzeugnisse. Die Bilder Correggios, der namentlich in Frankreich das vergötterte Vorbild bis an das Ende des Jahrhunderts blieb, waren vor allen gefeiert und gesucht. Mit dem Erstarken der kleinbürgerlichen Genremalerei, namentlich in Deutschland, entstand die Vorliebe für die Gemälde der holländischen Malerei, deren Hauptwerke damals in die Galerien von Paris, Petersburg und Dresden und in die englischen Privatsammlungen gelangten. Die großen englischen Porträtmaler dieser Zeit, denen A. van Dyck das Vorbild war, brachten auch die Werke dieses Künstlers zur besonderen Schätzung.

Eine ganz neue Richtung der Sammler und der Begeisterung für alte Kunst begann mit der französischen Revolution, mit ihren Raubzügen, denen die systematische Ausplünderung der Kunstsammlungen und Kirchenschätze durch Napoleon die Krone aufsetzte. Diese gewalttätige Anhäufung der Kunstschätze aller Art und aller Zeiten hatte mit der Richtung der gleichzeitigen Kunst wenig zu tun; das „Musée Napoléon" war in erster Linie ein Tempel der Kunsttrophäen aus den Eroberungszügen des korsischen Kaisers, dessen Beispiel seine Generäle so gut wie die englischen Befehlshaber nachzuahmen wußten.

Kaum auf einem anderen Gebiete war die Umwälzung durch die französische Revolution so einschneidend wie im Gebiete der Kunst, namentlich der Malerei, welche mit allen Traditionen brach. Die gründliche Umkehr führte zurück zu den Vorbildern der Antike, namentlich zur römischen Plastik; dadurch waren die Anfänge der neuen Malerei, sowohl in Deutschland wie in Frankreich, so verschieden sie voneinander waren, selbständiger und von der älteren Malerei weniger abhängig, als die Kunst in dem letzten Jahrzehnt des achtzehnten Jahrhunderts gewesen war. Dieser Anschluß an die antike Kunst führte gleichzeitig zu neuer begeisterter Schätzung der klassischen Malerei der Renaissance, aber auch der Akademiker, welche man ohne großen Unterschied fast gleich hoch bewertete. Die bekannten Werke der Carracci, Domenichino, Poussin, Claude u. a., die um 1815 bis 1830 meist aus Italien nach England kamen, wurden bis zu 100000 Mark und mehr bezahlt, fast ebenso hoch wie die Gemälde von Raffael, wenn diese ausnahmsweise noch in den Handel kamen.

Der Ueberdruß an dieser äußerlichen, oberflächlichen und geschraubten Hascherei nach der großen Form einer toten Kunst, die man nicht verstand, und das Bedürfnis nach Verinnerlichung und Vertiefung führten zu der durch mehrere Jahrhunderte tief verachteten mittelalterlichen Kunst zurück. Die Romantik brachte die Anerkennung, ja eine geradezu schwärmerische Verehrung der primitiven Malerei; in Deutschland durch die Nazarener vor allen für die frühen Niederländer, die alten Italiener (namentlich Perugino) und die Altdeutschen, in England später durch die Präraffaeliten für dieselbe Schule, ganz besonders aber für Sandro Botticelli.

Schon daneben und zum Teil im Gegensatz dazu kommt in der neueren Malerei eine naturalistische Strömung zum Durchbruch, von England ausgehend und dann in Frankreich weiter entwickelt, welche die alte Vorliebe für die realistischen Schulen der Holländer und Flamen wieder zu voller Herrschaft bringt. Wie Delacroix an Rubens sich begeisterte, so hat die Schule von Barbizon mit ihrer „paysage intime" und haben in Frankreich Meissonier, Fromentin u. a., in Deutschland Künstler wie Achenbach und Knaus das Verständnis für die holländische Landschaft und Kleinmalerei und die Lust am Sammeln ihrer Werke wieder erweckt. Ein charakteristisches Zeichen dieser Zeit war es, daß in der Versteigerung Delesjert in Paris 1869 ein Bild von David Teniers mit 159000 Frank bezahlt wurde, während eine der reizvollsten kleinen Madonnen Raffaels, die Madonna des Herzogs von Orléans, 9000 Frank weniger erzielte. Es war auch ein Maler dieser Richtung, Eugène Fromentin, welcher in seinen „Maîtres d'autrefois" die treffendsten und begeisterten Worte für die Malerei der Holländer und Niederländer fand. Schon Fromentin feiert einen Künstler, dessen Verehrung eine neue Richtung der modernen Malerei ankündigt: Frans Hals. Seine tonige Primabehandlung, namentlich in seiner späteren Zeit, wurde für die realistischen Künstler wie Courbet, Leibl u. a. vorbildlich. Wie der Geschmack für seine Porträts und allmählich auch für seine Genrefiguren aus dem Volke auch beim Publikum rasch zunahm, beweisen die Preise für seine Bilder. Noch in den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts erwarb die Berliner Galerie zwei treffliche lebensgroße Brustbilder des

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Meisters für zusammen 100 Taler; etwa zwanzig Jahre später erzielte ein früheres, besonders wirkungsvolles Porträt von ihm im Pariser Kunsthandel 51000 Frank, und seit etwa zehn Jahren wird für hervorragende seiner Werke schon das Zehnfache dieses Preises bezahlt.

Die Vielseitigkeit der modernen Kunst, das Nebeneinander selbst ganz verschiedenartiger Bestrebungen — ein Zeichen der vorherrschenden Verstandestätigkeit und mangelnder Phantasie unserer Zeit, die zur Abhängigkeit von der alten Kunst führte, — macht es erklärlich, daß neben jener realistischen Kleinmalerei eine auf rein dekorative Wirkung ausgehende Kunst nebenher geht, die namentlich in Makarts überfarbigen, empfindungslosen Riesenbildern den stärksten Ausdruck gefunden hat. Sie hat aber das Gute gehabt, daß sie das Interesse wieder auf alte Meister gelenkt hat, die ihnen als Vorbilder vorschwebten, namentlich auf Paolo Veronese und auf den geschicktesten aller Dekorationsmaler, G. B. Tiepolo. Noch im Jahre 1878 konnte die Berliner Galerie in einer großen Londoner Versteigerung ein treffliches großes Altarbild Tiepolos um 100 £ erwerben; vor zehn bis zwanzig Jahren wurden verschiedene der prächtigsten großen Zimmerdekorationen von ihm um 15—30000 Frank aus Venedig nach Deutschland und Frankreich verkauft, während kurz vor dem Kriege ein paar große Dekorationsbilder um eine Million Frank nach Amerika verhandelt wurden. Um die gleiche Zeit war die moderne Architektur, die von vornherein am stärksten von den Vorbildern der älteren Kunst beeinflußt war, schließlich bei der Nachahmung des Rokokos angekommen. Der festliche, spielend leichte Stil des französischen Rokoko entsprach auch in seiner Inneneinrichtung dem Luxusbedürfnis der Zeit. Französische Möbel und Einrichtungsgegenstände der Zeit von Ludwig XV. und Ludwig XVI., Originale wie Nachbildungen, sind seither die allein gesuchten Ausstattungsstücke nicht nur in jedem Pariser Palais, sondern auch in allen vornehm eingerichteten Häusern außerhalb Frankreichs, namentlich in Amerika. Daraus ergab sich auch das Bedürfnis, sie mit französischen Kunstwerken aus der Zeit auszustatten. Da die seltenen Werke eines Watteau und meist auch die seiner Nachfolger Pater und Lancret schon in sicheren Händen waren, so wurden Boucher und Nattier, Fragonard und Hubert Robert, Falconet und Clodion auf den Schild gehoben und Preise für sie gezahlt wie für die Werke der größten Meister, nachdem sie wenige Jahrzehnte vorher noch kaum beachtet waren.

Der Impressionismus, der in Frankreich mit der neuen Republik zur Geltung kam, brachte Velasquez zu neuer Verehrung; mit dem Siege der Freilichtmalerei durch Manet wurde aber ein jüngerer Spanier, Francisco Goya, das bewunderte Vorbild. Hier nutzte die Pariser Kunsthändlerclique zum erstenmal in größtem Maße das beginnende Interesse für einen alten Meister aus, indem sie die zahlreichen, meist noch im spanischen Privatbesitz befindlichen Bilder aufkaufte, eine Zeitlang zurückhielt und dann nach kräftigster Hausse zu höchsten Preisen auf den Markt brachte; ein Trick, den sie seither mit Vorliebe und meist mit bestem Erfolg bei alten wie bei neuen Künstlern wiederholt hat. Aehnliches ließ sich bei einem anderen Künstler, der im Gegensatz gegen den zum Teil schon dekadenten Goya eine der Freilichtmalerei verwandte Auffassungsweise in gesundester, meisterhafter Weise bekundet, bei dem Holländer Jan Vermeer van Delft, nicht erreichen, da die Zahl der Gemälde des früh verstorbenen Meisters sehr beschränkt ist (bisher sind 35 Bilder von ihm bekannt) und diese meist in festen Händen waren. Was davon aber irgend freizumachen war, ist doch in die amerikanischen Sammlungen gewandert, wo für diese wenige Spannen großen Bildchen schließlich dieselben Preise gezahlt wurden, wie für Meisterwerke von Rembrandt, Cuyp oder Hobbema. Diese Periode der Freilichtmalerei, die durch mehrere Jahrzehnte die neuere Malerei aller Länder beherrschte, hat auch den ersten großen Hellichtmaler, Piero della Francesca, dem Verständnis des kunstsinnigen Publikums, namentlich durch seine Fresken in Arezzo, wieder näher gebracht. Im Kunstmarkt ist das freilich nicht zum Ausdruck gekommen, da seit Jahrzehnten nur ein einziges seiner wenigen Tafelgemälde in den Handel gekommen und sehr wahrscheinlich gleichfalls nach Amerika verkauft worden ist.

Die realistische Richtung, die in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts die allgemein herrschende wurde, hat aber neben den holländischen und flämischen Meistern auch die Italiener des fünfzehnten Jahrhunderts überhaupt mehr und mehr zur allgemeinen Geltung gebracht; zuerst die Maler, dann — fast in noch höherem Maße — die Bildhauer. Wer heute noch eine Büste von Desiderio, eine Bronzebüste oder Statuette

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

von Riccio oder Antico, Bilder von Botticelli, Fra Angelico und ihren großen Zeitgenossen erlangen kann, zahlt nötigenfalls Hunderttausende und mehr dafür. Waren anfangs nur die Bildwerke in edlem Material beachtet, so werden jetzt auch die Tonbildwerke derselben Meister mit ähnlichen Preisen bezahlt. Nicht allein aus Snobismus und weil die internationalen Kunsthändler und ihre kunsthistorischen Schrittmacher den Takt dazu angeben, sondern weil allmählich auch ein größerer Kreis von Kunstfreunden wirklichen Genuß an dieser frischen, lebensvollen Kunst gewonnen hat.

Ein alter Meister, welcher zu allen Zeiten zu den ersten gerechnet ist, dem aber das künstlerische Empfinden der letzten beiden Jahrhunderte vielfach ablehnend gegenüberstand, Rembrandt van Rijn, dessen Kunst zudem von der neueren Malerei in seiner malerischen Behandlung wie seinem Helldunkel vollständig verschieden ist, hat doch gerade in den letzten Jahrzehnten in immer steigendem Maße das Herz aller Künstler und Kunstfreunde gewonnen, denen er heute der am höchsten geschätzte Maler ist. Ein tüchtiges, ansprechendes Bild von Rembrandt aus seiner späteren Zeit ist heute kaum noch unter einer Million Mark zu haben. Gefördert ist diese Wertschätzung doch auch durch die neuere Malerei, durch die an Rembrandt anklingende intime Auffassung, wie sie schon in den Werken Millets und vor allem in den früheren Gemälden von Israëls und Liebermann sich bekundet.

Als der Impressionismus seine Höhe überschritten hatte, wurde aus seiner Mitte eine stark entgegengesetzte Richtung geboren, der neue „Stil", der in Hodler seinen herben männlichen, in Klimt seinen gesucht weiblichen Ausdruck gefunden hat. Man erzählt von Hodler, dessen frühere Landschaften noch zu den stimmungsvollsten Erzeugnissen des Impressionismus zählen, daß er auf einer Reise durch Oberitalien in der Madonna dell'Arena in Padua vor Giottos Fresken bekehrt worden sei und sich hier auf den großen Stil eingeschworen habe. Ob Giotto über diesen Schüler sehr begeistert sein würde, mag dahingestellt bleiben, immerhin ist seit dem Bestreben der neuesten Malerei, aus der kraß realistischen Richtung zu einer strengeren, inhaltreicheren Auffassung, zum „Expressionismus" zu gelangen, das Interesse an der ältesten Kunst, namentlich an der Malerei des Trecento, wesentlich gewachsen.

So war im Laufe des vorigen Jahrhunderts mit jeder neuen Strömung in der Kunst auch ein neues Gebiet der alten dem allgemeinen Interesse gewonnen, so daß schließlich alle wirklich bedeutenden Richtungen der Kunst Europas der Freude und dem Verständnis des Publikums wieder zugeführt waren. Aenderte sich die Mode, so wurden doch die alten Lieblinge nicht ganz vergessen; dank der historischen Richtung unserer Zeit ist das Resultat dieser etwa hundertjährigen Entwicklung die Wertschätzung aller künstlerisch hervorragenden Leistungen ohne Rücksicht auf Zeit und Schule. Aber das Interesse an der Kunst hat an den Grenzen unseres Erdteils keineswegs haltgemacht. Der Eintritt Japans in die Weltgeschichte lehrte die Kunst Ostasiens kennen, für die der Impressionismus das Verständnis erleichterte, wie er anderseits sehr wesentlich von ihr beeinflußt wurde. Aehnliches Interesse erwachte fast gleichzeitig für die vorderasiatische Kunst, für die Kunst des Islams, in neuester Zeit auch für die davon beeinflußte Kunst von Indien, so daß jetzt schon fast alle größeren Museen ansehnliche Sammlungen der orientalischen Kunst besitzen.

Damit glaubte man das Interesse an der älteren Kunst erschöpft zu haben, da der Kreis der älteren Kulturnationen geschlossen war. Aber die Hochflut der stilwütigen Parteien und Parteichen unserer Modernsten hat neue Kunstideale mit sich gebracht, die ihnen kongenial erscheinen, an denen sie sich erbauen und für die sie das Publikum zu begeistern suchen. Gauguin war der erste, der die Hochkultur von Samoa entdeckte, und seither holen andere Jünger des Expressionismus von dort neue Anregung. Unsere modernste Plastik wendet sich dem dunkeln Erdteil zu; die „Oelgötzen" der Kameruner und Polynesier werden als Muster hingestellt, an denen unsere plastische Kunst wieder gesunden, wieder stilvoll werden müsse. Und wird nicht der Futurismus Analogien im „geometrischen Stil" der Prähistorie entdecken und verlangen, daß auch diese Erzeugnisse ältester Kultur aus unseren Museen für Völkerkunde in die Kunstsammlungen überführt werden sollen? Dann würden wir glücklich wieder auf die Anfänge menschlicher Kultur zurückgeschroben sein. Wir können an diesen unsere Freude haben wie an dem ersten Lallen eines Kindes, aber wenn ein Erwachsener sich in solchen unartikulierten Lauten ergeht, so wird man sich fragen, ob er nicht reif für eine Kaltwasserkur ist.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL EBBINGHAUS

DIANA (EISEN)

KLEINBRONZEN VON CARL EBBINGHAUS

Von Dr. Frieda Schottmüller

Im Laufe der Jahrhunderte ist die naturalistische Darstellung mehr als einmal von einer „stilisierenden Formensprache" abgelöst worden, und ebenso ging der Geschmack — dies Wort im weitesten Sinne verstanden — auf sehr verschiedene Wirkung aus. Aber viel wichtiger als die Erkenntnis der Zeitstile ist das Verständnis für die Gesetze, die allen Werken bildender Kunst gemeinsam sind. Dem schaffenden Künstler sind sie selbstverständlich, gleichviel, ob sie im Unterbewußtsein ruhend sein Werk bestimmen, oder ob er im gesprochenen oder geschriebenen Wort sich über sie klar zu werden versucht. Für den Plastiker aber dürften die Bedingtheiten des Materials und die der Proportion die wichtigsten sein.

Es ist dem nachdenklichen, und wirklich sehenden Beschauer selbstverständlich, daß eine Statuette aus Bronze anders komponiert sein muß, als solche aus Marmor, Terrakotta oder Porzellan. Die Wirkungen beim hellen, matten Material, dem Marmor, sind die Kontraste von Licht und Schatten, die der dunkeln Bronze liegen im Kontur. Die stumpfe Haut und die weiche Oberfläche der Tanagrafigur wird durch zarte Modellierung und lichte Farben betont. Noch mehr verwischt die spiegelnde Glasur des Porzellans jeden präzisen Formeindruck; deshalb wird der kluge Künstler hier verschwimmende Uebergänge und weiche Konturen wählen.

So führt den Künstler scheinbare Beschrän-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

kung zur Sichtbarmachung der besonderen Schönheit des Materials und gibt ihm Anregungen, die der Laie nur selten ahnt. — Aber keinen größeren Gegensatz gibt es für den Bildner als Tonware und Erz. In jedem Maßstab sind Bronze und Eisen monumental, und architektonische Strenge ist ihnen unerläßlich. Die Energie des Materials ist immer fühlbar, gleichviel ob die sorgfältige Durch-

bildung der Einzelform durch leichte Politur hervorgehoben wird, oder eine großflächige Modellierung auf stumpfer Patina weichere Lichter bildet. —

Man könnte meinen, die Forderung monumentaler Wirkung und architektonischer Strenge sei von Bildwerken großen Maßstabs übernommen; aber tatsächlich ist das Gegenteil der Fall. Jede Größe hat ihre eignen Gesetze. Das menschliche Auge umfaßt das kleine Kunstwerk sehr viel schneller. Der

CARL EBBINGHAUS
BRUNNENSÄULE (BRONZE)

Zusammenklang der Formen wird ihm rascher begreiflich. Deshalb müssen grade die Kleinbronzen, um als ernsthafte Kunstwerke zu bestehen, ebenso deutlich, ja vielleicht noch bewußter architektonische Qualitäten haben als große Arbeiten. Denn diesen ist in gewissem Maße statische, monumentale Wirkung durch ihr Format und meist auch durch architektonische Zusammenhänge

gesichert. Man möge einmal Modelle zu großen Skulpturen mit Bronzestatuetten derselben Epoche vergleichen, etwa solche der italienischen Renaissance im Berliner Kaiser Friedrich-Museum, und man wird ohne weiteres den Unterschied verstehen.

Dem Publikum war Carl Ebbinghaus bisher nur durch Statuen und lebensgroße Bildnisbüsten bekannt. Hier sei auf seine jüngeren Arbeiten auf dem Gebiet der Kleinkunst hin-

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL EBBINGHAUS
LINKS UND RECHTS: HERKULES (BRONZE)
MITTE: SATURN (BRONZE)

gewiesen. Von den Statuetten ist nur der Fischerknabe für einen architektonischen Zusammenhang, die schlanke Säule, erfunden. Die andern müssen für sich selbst bestehen. Sie hatten sich gewissermaßen ihre Situation selbst zu schaffen. In diesem Sinne sind sie in allen Teilen und Richtungen architektonisch bedingt. Alle gegenständlichen Motive und Embleme sind ebenso wie Einfall und Bewegung diesem Zweck untergeordnet. Beim Simson sind Richtung und Form des Eselskinnbacken, beim menschenfressenden Gott Saturn der Stern formale Notwendigkeiten. Beim Neandertaler waren Haltung, Gang und Keule, wie das flache Gesicht, und bei der Diana der Rhythmus des Körpers als Gegenschwung des großen Bogens unentbehrlich. Als kompositionelle Notwendigkeiten wurden sie vom Künstler erfunden. Deshalb sind die Gruppen gerade so, wie sie bis ins einzelne sind, entstanden.

CARL EBBINGHAUS NEANDERTALER (BRONZE)

Die Modellierung ist bei allen breit, fast skizzenhaft, doch nirgends weich; vielmehr herb und energisch, wie es dem Erz entspricht. Einzig auf die Erfindung — das heißt die Komposition und die Ausprägung des Motivs — kam es Ebbinghaus an. Um ihnen uneingeschränkte Wirkung zu verschaffen, gab er jene leichter erringbaren Effekte preis, auf die der Bildner bei so kleinem Maßstab sonst ungern verzichtet. So sicherte er diesen Statuetten wirkliche Monumentalität, jene Straffheit und jenen inneren Ernst, die der stärkste Gegensatz zu aller Genrekunst ist. Denn das Genre will hübsch und ansprechend sein — unter der ständigen Gefahr banaler Wirkung freilich — und niemals erschöpft es mit solcher Wucht, wie es hier geschah, formal und gegenständlich das Thema. —

Allgemein Menschliches, und darum Zeitloses verbildlichen diese Statuetten. Es sind ja Typen, nicht

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL EBBINGHAUS ZWEI MENSCHEN (BRONZE)

nur bestimmte Persönlichkeiten. Aehnliches gilt von den Medaillen, nur daß die harte Zeit, in der wir leben, ihr Anlaß war.

Dem 1. August 1914 gelten zwei Medaillen, beide mit der Inschrift „Und Mars regiert die Stunde“ aus Wallenstein. Die größere zeigt einen nackten Krieger mit wallender Fahne, die andere den bärtigen Kopf des Mars mit einem Schlangengewirr um den Helm. Der gespenstige Schrecken vor dem Unbekannten, die eherne Notwendigkeit, vor der es kein Entrinnen gibt, kommt in beiden Darstellungen unmittelbar zum Ausdruck.

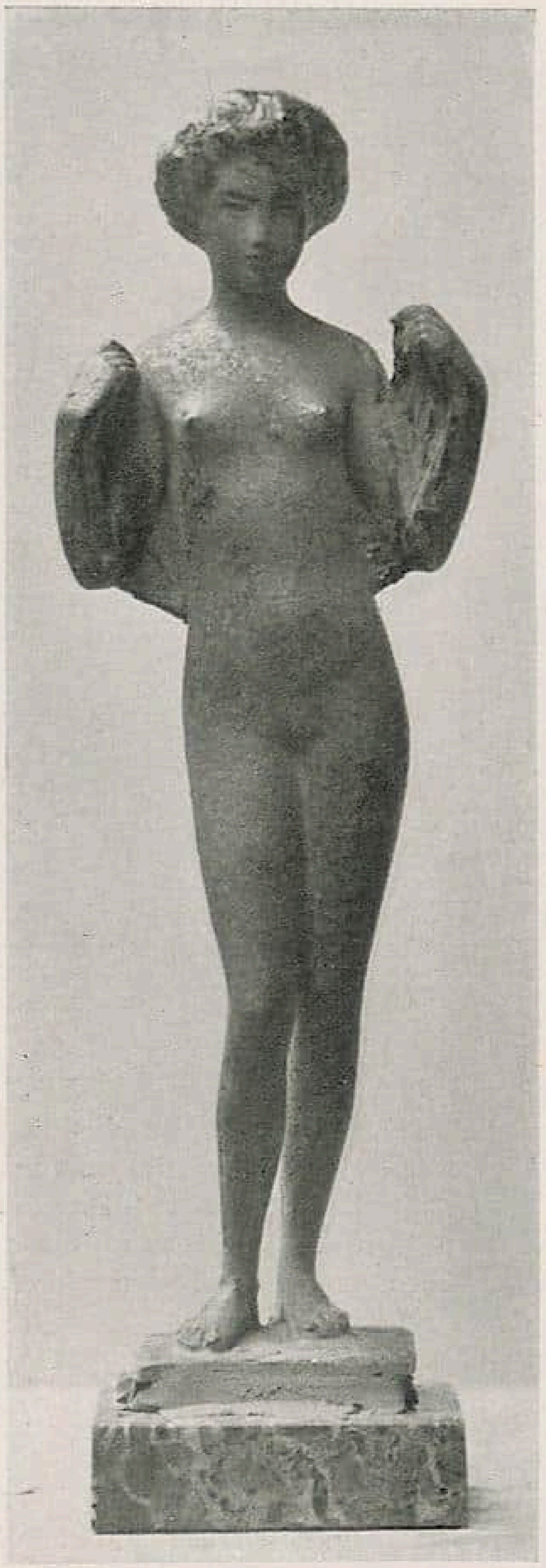
Dann ward der Krieg mit seiner Furchtbarkeit und seiner Größe jahrelanges Erlebnis. Der Feind ward in seinem Lande mehr und mehr zurückgedrängt. „Germania victrix“ schützt die Heimat. Fortuna ist ihr nicht die blinde Göttin des Zufalls, sie hilft dem Tapferen: „Fortes fortuna juvat“. Man beachte, wie diese Gestalten ins Rund komponiert sind, wie das Füllhorn mit den fallenden Kugeln und der gleitende Erdball unter den Füßen der Göttin Notwendigkeiten sind — formal und gegenständlich. Und ebenso ist's mit Schild und Schwert der Germania.

CARL EBBINGHAUS NEANDERTALER (BRONZE)

War für den Kriegsausbruch das Unheimliche, Gewaltige zur Charakterisierung der Stimmung gewählt, ist in dem älteren Krieger zielsicheres hartes Wollen ausgeprägt; dem entspricht Goethes Geleitwort: „Allen Gewalten zum Trutz sich erhalten . . ., rufet die Hilfe der Götter herbei.“ Der edle Stolz des Deutschen ist im Revers der Germania zum Ausdruck gebracht: „Ueberwinde

B M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

C. EBBINGHAUS
PORTRÄTBÜSTE (BRONZE)



C. EBBINGHAUS BRONZESTATUETTE

C. EBBINGHAUS
PORTRÄTBÜSTE (BRONZE)

den Weltkreis, der dir trotzt, denn du bist's wert."

Fast übermütige Siegesfreude spricht aus Reuters Zitat von den Prahlhänsen, die unversehens am Boden liegen und dem großen Ausrufungszeichen drüber. Ein neues gewagtes Motiv für eine Medaille, aber so wie es sitzt und mit der Schreibschrift zusammengeht, hat's Stil. Das plattdeutsche Idiom war für die Schlacht am Skagerrak zudem das Gegebene. Die Vorderseite läßt David, den Hirtenknaben, sehen, der stolz den Fuß auf Goliaths Haupt gestellt hat. Man beachte, wie die kühn bewegte Gestalt sich ins Rund schmiegt, wie das gebogene Schwert, der große, flache Hut, der Schopf des Riesen formale Notwendigkeiten sind. Die schlanke Gestalt wirkt so groß, weil sie aufgerichtet keinen Platz im kleinen Felde fände. Auch das ist Absicht. Sonst sind ja die Figuren dieser Medaillen klein im Verhältnis zum Grunde, und auch dadurch abgeschlossen von der Wirklichkeit. So die Frauengestalt mit Fackel und Spiegel und einem Stern über dem Haupt im Avers der Waldeyer-Medaille, und das Menschenpaar am heimischen Altar, einem Symbol für die der bedrohten Heimat geweihte Arbeit. Die Frau bewahrt, der Mann verteidigt. „Und dein Streben sei in Liebe und dein Leben sei die Tat."

Die Zusammenordnung von Bild und Wort unterscheidet die Medaille von den meisten großen und kleinen Skulpturen; und sie dankt diesem Umstande nicht zum kleinsten Teil die Gunst des Laien. Ihn freut die Erläuterung des einen Faktors durch den andern; dem Künstler aber ist es um Größeres, um ihre Harmonie zu tun. Die Stimmung der Inschrift muß in der Darstellung zum Ausdruck kommen, und beide müssen sich formal ergänzen zu architektonischem Rhythmus; ebenso wie Motiv und Attribut bei der Statuette gegenständlich und formal in gleicher Weise notwendig sind. So stellt die monumentale Kleinkunst in Bronze, die rundplastische, wie die Medaille, dem schaffenden Künstler die nämliche Aufgabe.

KUNST UND WISSENSCHAFT

Die eine sucht das Wesen in der Erscheinung, die andere die Erscheinung im Wesen, die eine gestaltet, die andere zerlegt; sie sehen nach verschiedenen Richtungen und sprechen verschiedene Sprachen und doch sollen sie der alten Dame Kul-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL EBBINGHAUS MEDAILLEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

tur zuliebe Arm in Arm wandeln bis an das Ende der Dinge. Die Kunst übersetzt die göttliche Schöpfungskraft ins Menschliche; die Wissenschaft reproduziert das Geschaffene im Geiste. Kann man sich eine größere Verschiedenheit der Aufgaben denken! Feuerbach

Ich habe vor nichts so viel Angst als vor der Wissenschaft in der Kunst, besonders wenn sie geistreich auftritt. Allen Glauben, alle Zuversicht verliert man, das Blut entströmt einem, wenn da so ein naturwissenschaftliches Ding aufgewiesen wird. Der Künstler soll mir nicht seine Sache wie ein zweifelloses Präparat, ein wissenschaftliches Objekt dahertragen, von ihm hergestellt, und darauf stolz sein.

Böcklin

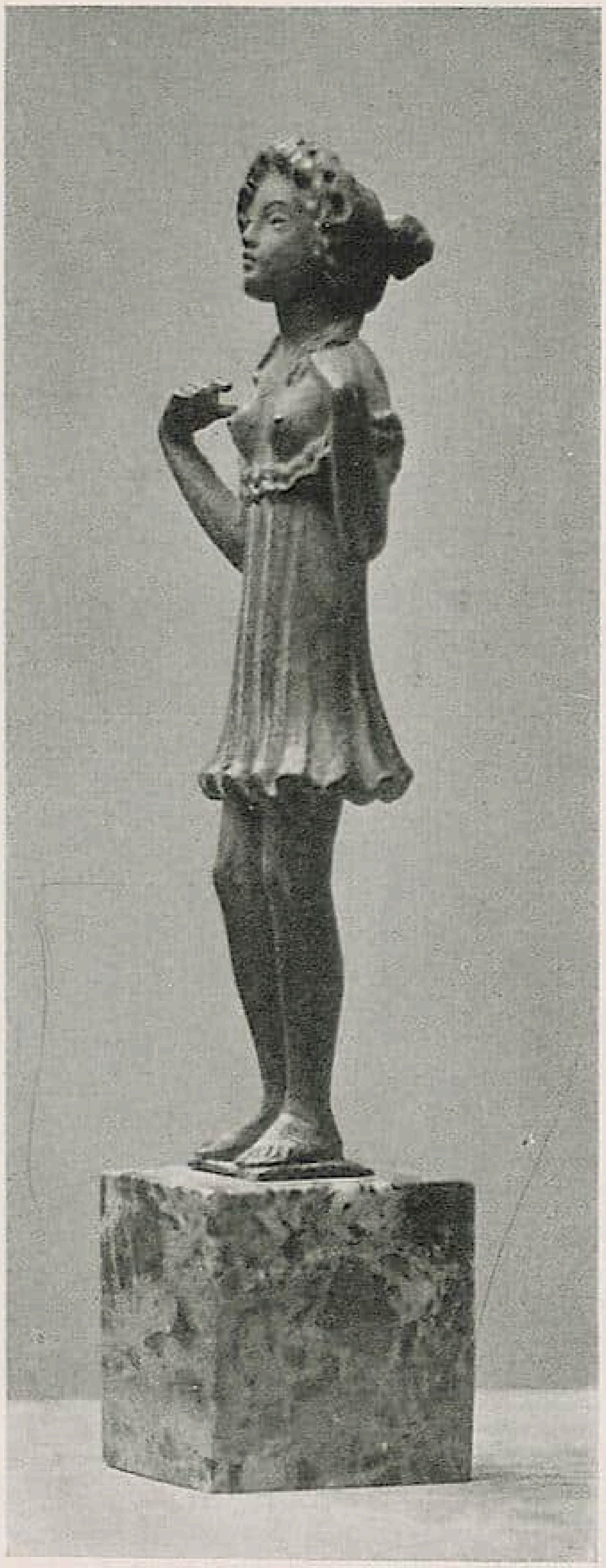
CARL EBBINGHAUS GERMANIA (EISEN)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL EBBINGHAUS

BRUNNENFIGUR (BRONZE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



CARL EBBINGHAUS BRONZESTATUETTE

DIE WIRKUNG KÜNSTLERISCHER MANIFESTATIONEN

Von Alfons Zeileis

Wenn ein Mensch heraustritt aus seinem Volke, wenn ihm der Schlaf ein unerwünschter Gast wird, wenn ihm die Freude an der Freundschaft verloren ging, wenn er verbrennt in seinem Drange zum Großen, dann müssen sich ihm alle Dinge zum Gleichnis gestalten jenes Hohen, Unnahbaren. Geheimnisvolle Zeichen sind seine Werke und er selbst.

Um uns sind alle diese Steine der Großen versammelt, wartend derer, die sich entzünden lassen. Aus Völkerkriegen leuchtet geheimnisvoll der Widerschein des Gezeichneten, der im grausen Drange die Völker ordnete zu neuen Einheiten. Der Klang tontrunkener alter Sprachen, ja der Glanz eines goldgleißenden Gehänges erschüttert uns.

Wenn aber das Geschehen im Völkerleben und im Daseinskampfe des einzelnen eines Schaffenden bedarf, der die Zusammenhänge ordnend aufdeckt, damit es als Widerschein

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

eines großen Ereignisses empfunden werde und uns selbst in Wallung versetze, so sind bei den Schöpfungen der eigentlichen Künste alle Verhältnisse ihrer Entstehung bleibend sichtbar, und der Wille steht in ihnen im Momente seiner ganzen Pracht, im Akte des Schaffens vor uns als Gleichnis.

Das Kunstwerk ist die Auseinandersetzung des wollenden Wesens des erschaffenden Künstlers mit dem Kulturgrade des Zeitalters, in dem es entsteht. So sehen wir denn die primitiven Erzeugnisse aller Völker von einer faszinierenden, hinreißenden Einheit und Macht des persönlichen Willens, als herrlich reine Zeugen eines ersten Wunsches nach Hohem.

Einer dahineilenden Welle gleicht die Entwicklung der Kunst, und wo das Tal ist, sind auch schon die Kräfte da, welche es auftürmen zum sausenden Kamm.

Es ist irreführend, barbarische Zeitalter als unkünstlerisch zu bewerten. Immer ist die zeugende Natur am Werke. Und Ehrfurcht haben wir auch vor dem Stammelnden, wenn wir Primitives verstanden haben.

Die Geschichte der Menschenseele ist in der alten Kunst zu lesen, und sie vermittelt uns die Befähigung, auch an die zeitgenössische mit der nötigen Voraussetzungslosigkeit heranzutreten.

Da das Kunstwerk Ausdruck eines Willens ist, so trägt es auch den Stempel der Einheit, die Harmonie. Um so vollkommener wird das Ebenmaß des Kunswerkes sein, je machtvoller der Wille war, der die Widerstände überwand, und um so mehr wird er in die Erscheinung treten, je größer die Widerstände waren, die im Stofflichen und im herrschenden Zeitgeiste zu überwinden waren.

In dieser Einheit, die den Betrachtenden von allem Zwiespalt erlöst, beruht die weihevolle Wirkung, welche von großer Kunst ausgestrahlt wird.

Wir alle aber wünschen jene Harmonie des Empfindens und des Tuns, welche im Kunstwerke ihren bleibenden Ausdruck gefunden hat, das uns daher Ruhepunkt und Zuflucht und Aneiferung zum Streben nach Kraft und Reinheit ist.

Das Erleben des Künstlers ist im Kunstwerke ewig geworden, und es bedarf nur der Berührung eines gleichschwingenden Instrumentes, um ein Mitklingen zu bewirken. Die Kunstwerke sind das ewige Feuer, an dem sich der Genius immer von neuem entzündet, um als Feuersäule eine drohende Wolke zu gebären, welche die Erde von neuem befruchtet.

Alles Große ist sich verwandt.

CARL EBBINGHAUS SIMSON (BRONZE)

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

J. WENGLEIN ISARTAL (SKIZZE)

JOSEF WENGLEIN

Von August L. Mayer

Unter dem halben Dutzend Kollektiv-Ausstellungen, die 1916 die Leitung der Münchner Künstler-Genossenschaft der großen Sommerausstellung im Glaspalast angegliedert hatte, erweckte die Kollektion von älteren Arbeiten Josef Wengleins ganz besonderes Interesse. Es gebührt der Ausstellungsleitung wirklicher Dank dafür; denn Wenglein hat nicht nur diese Ehrung weit mehr verdient als verschiedene andere seiner Kollegen, die in gleicher Weise diesmal im Glaspalast zu einem großen Publikum reden durften, sondern bei dem immer mehr wachsenden Interesse und Verständnis für die Münchner Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts war diese außerordentlich instruktive Wenglein-Ausstellung von größter Wichtigkeit für den Kunstfreund wie für den Kunsthistoriker. Die kleine retrospektive Ausstellung zeigte aufs deutlichste, daß die beiden ersten Dezennien der künstlerischen Tätigkeit Wengleins mit der Bezeichnung „Beste Lier-Schule" in keiner Weise ausreichend charakterisiert sind. Es sei daher erlaubt, im folgenden kurz die Eigentümlichkeiten der Landschaftsmalerei Wengleins darzulegen und den Zusammenhang seiner Kunst mit der der Münchner Landschaftsmalerei sowohl, wie mit der deutschen und französischen Malerei aus der Zeit von 1870—80 überhaupt klarzustellen.

Der 1845 zu München geborene Künstler besuchte bekanntlich nach kurzem Universitätsstudium die Akademie seiner Vaterstadt und trat nach vierjährigem Studium bei Joh. Gottfried Steffan auf dessen Veranlassung 1870 in die Schule Adolf Liers ein, bei dem er bis 1873 blieb. Es ist nun ganz außerordentlich interessant zu beobachten, wie der junge Wenglein aus ziemlich weichlichen Anfängen heraus, wie man etwa aus den Obermenzinger Studien von 1869 und 1870 gut erkennen kann, zunächst sehr stark in den Bann Liers gerät, nach wenigen Jahren jedoch durchaus persönlich wird und nicht nur sich an Dinge hält, von denen schon sein Lehrer Lier stark beeindruckt worden war, sondern instinktiv auf Elemente der älteren Münchner Landschaftsmalerei zurückgreift und so die heimische Tradition stärker wahrt, als es ihm vielleicht selbst bewußt war.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

J. WENGLEIN

WALDLANDSCHAFT BEI TÖLZ

Mit Genehmigung der Galerie Heinemann, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

J. WENGLEIN TÜMPEL AM WALDRAND BEI PANG

Mit Genehmigung der Galerie Heinemann, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

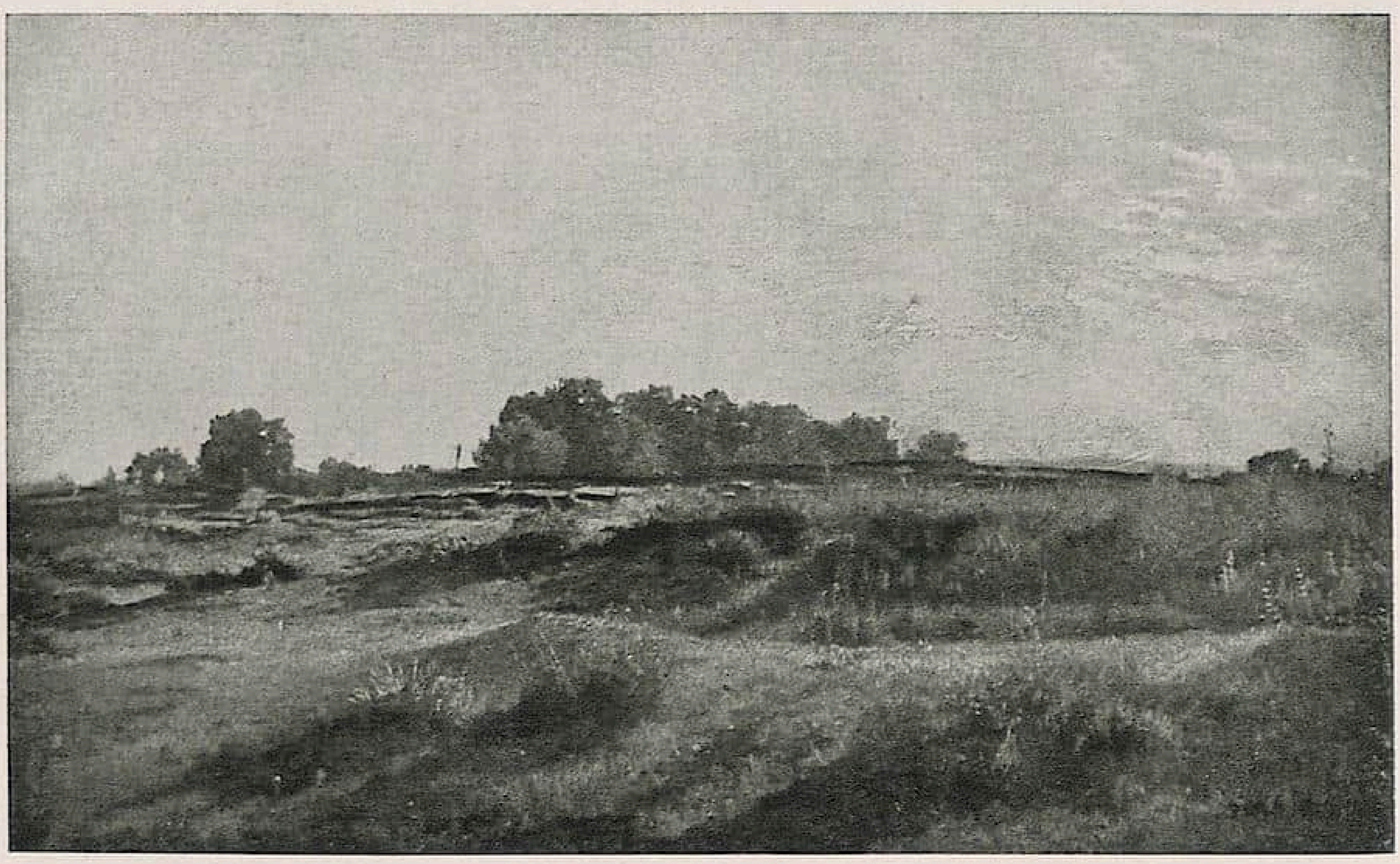
J. WENGLEIN — WALDINNERES BEI PANG

Mit Genehmigung der Galerie Heinemann, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

J. WENGLEIN OBSTGARTEN BEI PANG

Lier hatte mit der häufig dramatisch bewegten Münchner Stimmungsmalerei von der Art Rottmanns, Schleichs, Morgensterns und Seidels gebrochen und eine etwas kühlere, sachlichere Note in die Münchner Malerei gebracht und dabei den wichtigen Anschluß an die intime Landschaft der Barbizon-Schule gefunden. Dabei scheint auch er nicht des Studiums der großen holländischen Landschafter des 17. Jahrhunderts entraten zu haben, nur daß seine Kunst zum Unterschied von der seiner Vorgänger weniger an die Art der großen, klassischen Meister, als der der späteren Nachfolger von der Art eines Wijnants erinnert. Wenglein zeigt diese Liersche Note besonders stark in dem „Obstgarten bei Pang“ (1870) und vor allem bei dem „Haberfeld bei Endorf“ (1871). Nach seinem Austritt aus der Lier-Schule macht sich deutlich das Bestreben bemerkbar, die Liersche Weichlichkeit abzustreifen und in



J. WENGLEIN VIEHGRUND BEI PANG

K. Neue Pinakothek, München. — Mit Genehmigung der Galerie Heinemann, München

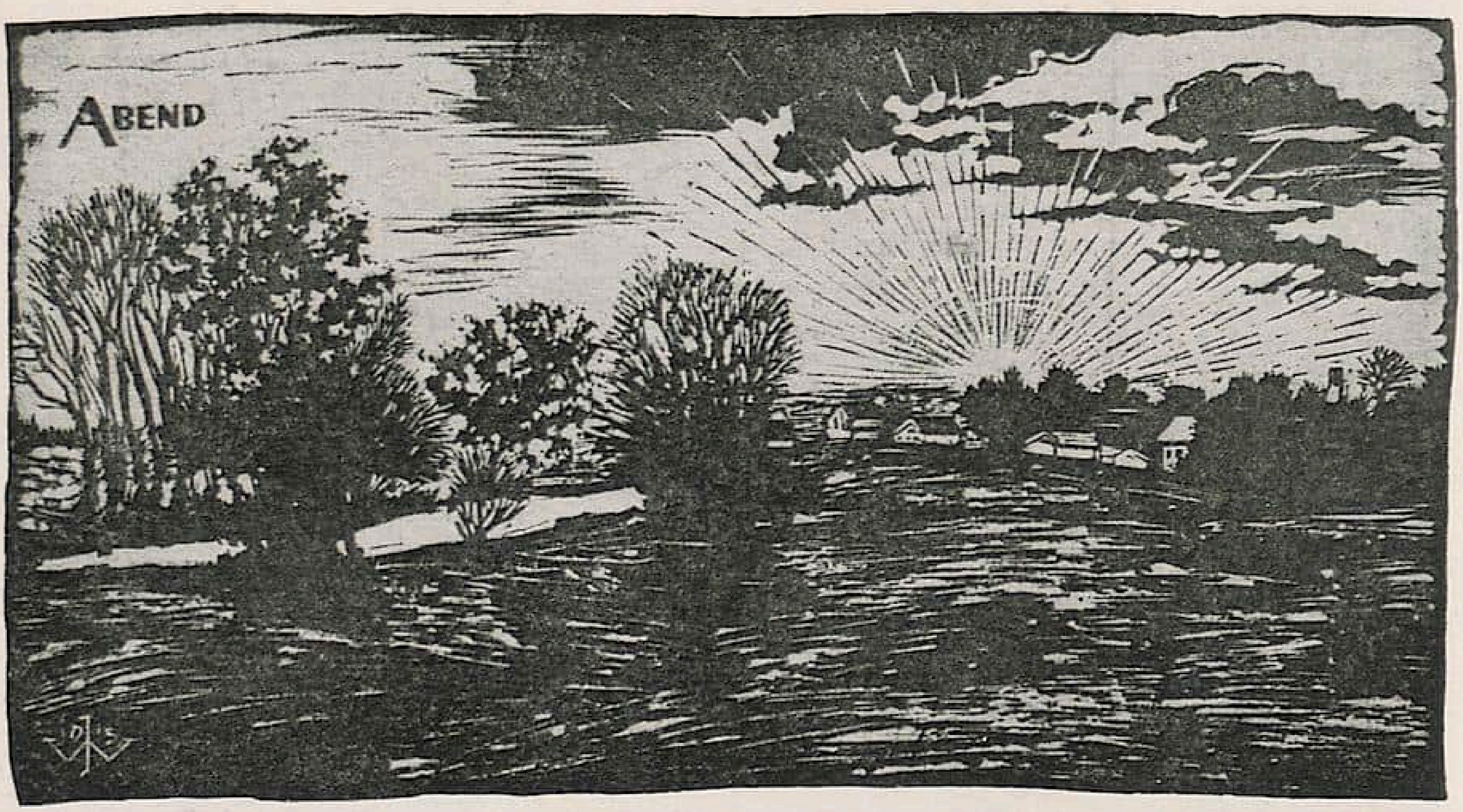
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

jeder Hinsicht kräftiger zu werden. Zunächst verrät sich begreiflicherweise noch ein leises Schwanken. Die um 1874 gemalten Bilder wie der „Viehgrund bei Pang“ gemahnen in ihrer Tonigkeit etwas an Burnitz. Auch die 1876 entstandene „Brücke in Westerndorf“ erinnert noch lebhaft an den mitteldeutschen Meister. Dann aber gibt Wenglein auch diese Art Malerei mit den zartsilbrigen, olivgrünen Tönen auf und sucht im Aufbau wie im Kolorit stärkere Effekte. Es sei dahingestellt, ob der effektvollste und als Techniker vielleicht raffinierteste Meister der Barbizon-Schule, Rousseau, auch auf Wenglein einen gewissen Einfluß ausgeübt hat. Die kraftvolle „Landschaft mit Kühen“ gemahnt besonders lebhaft an die Kunst des französischen Malers. Es besteht jedenfalls die Tatsache, daß Wenglein in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre eine Art von Naturwiedergabe pflegt, die zuweilen lebhaft an die Art eines ganz anderen deutschen Meisters, nämlich des ganz getrennt von ihm schaffenden, norddeutschen Kollegen Hagemeister erinnert. Dies ist besonders stark bei dem 1876 entstandenen „Tümpel am Waldrand bei Pang“ und dem zwei Jahre später gemalten „Waldinneren bei Pang“ zu verspüren. Werden in der Komposition wie auch in der stimmungsmäßigen Behandlung des Himmels seit diesen Jahren Erinnerungen an Rottmann sehr lebendig, wie in den 1879 entstandenen Entwürfen zu einem Isarbild, so ist im einzelnen eine immer mehr steigende Vorliebe für die Wiedergabe gewisser Sonneneffekte zu beobachten. Es stellt sich dabei häufig genug eine leicht theatralische Wirkung ein, wobei jedoch zum Lobe des Künstlers bemerkt werden muß, daß gerade bei den Bildern, die einen von der Sonne durchleuchteten Wald wiedergeben, nie eine übertriebene Plastik sich einstellt, wozu die Gefahr stets nahe genug lag. Die Reihe dieser durchsonnten, auf ein starkes Grün, Braun und Blau gestellten Waldbilder setzt eigentlich schon mit der 1873 entstandenen „Waldlichtung bei Pang“ ein und erreicht in den in der ersten Hälfte der achtziger Jahre bei Tölz entstandenen Bildern ihren Höhepunkt.

J. WENGLEIN — STUDIE AUS REDENFELDEN

Mit Genehmigung der Galerie Heinemann, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOSEF WEISS ABEND (HOLZSCHNITT)

JOSEF WEISS

Von H. E. von Berlepsch-Valendas

An „Bekleidungs-Akademien" figuriert die Erwerbung gewisser anatomischer Kenntnisse wohl da und dort im Lehrprogramm. Ziemlich vereinzelt jedoch dürfte der Fall sein, daß das Zuschneiden von Einzelstücken des Kleides den Mann der Nadel und Schere zu tiefergehenden Körperbetrachtungen anregt, ihn veranlaßt, in Mußestunden vor dem Spiegel die Muskel- und Knochenstruktur des eigenen Leibes zu studieren, daraus Schlüsse auf den Zusammenhang des Ganzen, also auf das Künstlerisch-Organische zu ziehen.

Josef Weiss bildet ein Beispiel dafür. Er ist, weder „ein reicher Knabe" noch „ein armer Schlucker", der Sohn eines zuerst in München, dann zu Planegg im eigenen Häuschen wohnenden Schneidermeisters. Kein Vorfahre hat ihm nachweisbar vererbt, was ihm Bedeutung verleiht. Die Sternschnuppen künstlerischer wie menschlicher Bedeutung fallen eben ganz unberechenbar, und sind weder an Geburt noch an Herkommen, Gott sei Dank, gebunden. — Dem handwerklich tüchtigen Vater schien es selbstverständlich, daß sein filius nach Absolvierung der Volksschule Wesen und Eigenart eines handwerklichen Berufs in regelrechter Lehrlingszeit kennen lerne. Josef war keines jener Wunderkinder, an denen Eltern, Tanten und andere Autoritäten schon in der Periode häufig gewechselter Windeln alle möglichen Talente entdecken. Das bleibt den höher gebildeten Klassen vorbehalten. Niemand weissagte ihm, daß die Stunde komme, wo er mit vollem Recht sprechen dürfe: „Anch'io sono pittore"! — Was Kunst und Künstler anging, so zog der Vater die Schaffung einer „sicheren Existenz" vor. Nichts lag ihm ferner, als die von großen Hoffnungen geschwellte Widmung seines Sprößlings an irgend ein hochgelegenes Ziel. Die erste Etappe bildete ein Lehrjahr in einer bekannten Münchner Ziselierwerkstätte. Zu sehen gab's bei Steinicken & Lohr an vortrefflichen Zeichnungen wie an ausgeführten Arbeiten mancherlei. Der Beruf mußte jedoch einer Bleivergiftung halber aufgegeben werden. Auf meine Frage, gelegentlich einer unserer täglichen Unterhaltungen: „Haben Sie schon in jener Zeit allerlei gezeichnet?" antwortete er mir lachend: „Ja, wenn die Mutter aus der Zeitung von irgendeinem Unglück in den Bergen las, zeichnete ich wohl, senkrecht abstürzend, den Kopf voran, so einen alpinen Unglücksvogel, zu seiner Seite Alpstock und

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF WEISS POST TENEBRAS LUX (HOLZSCHNITT)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Eispickel. Aber es war immer ein und dasselbe. Dessen erinnere ich mich genau und man lachte viel über diese nichts weniger als merkwürdigen Zeichnungen." Gesundet, wurde der Jüngling regelrechter Lehrbub in des Vaters Werkstatt, machte seine dreijährige Lehrzeit durch, wurde als Gehilfe rite freigesprochen und arbeitete dann noch einige Zeit lang im Lohnverhältnis bei seinem Erzeuger und Meister. An ihm hat sich jedenfalls die alte Wahrheit bewährt, daß gründliche Erlernung und sorgfältige Durchbildung bei der Einführung in einen stofformenden Beruf — das ist die edle Schneiderkunst — grundlegend auch nach anderer Seite hin wirkt. Wer die natürlichen Bearbeitungsbedingungen des Materials gründlich kennen und verstehen lernt, erfährt, was viele auf „höherem Standpunkt" Stehende oft nicht einsehen: daß die bildende Menschenhand sich den Erfordernissen des Stoffes anzubequemen hat, nicht umgekehrt, und daß in der Ausgeglichenheit zwischen diesen beiden Faktoren allein technische Meisterschaft groß werden kann. — Der junge Schneider Joseph fand sich indes mit den Errungenschaften der Werkstatt allein nicht ab. Daß er an sich selbst anatomische Studien trieb, schien, wenn auch nicht gerade notwendig, so doch im Interesse des Berufes nicht gerade verwerflich. Das aber war der Punkt, wo der immer stärker wirkende Gärungsprozeß einsetzte, der Wandlungen unberechenbarer Art zustande bringt. Hier lag jenes besondere „Sehen" zugrunde, wie es nur Menschen von wirklich künstlerischer Begabung eignet. — Man war aus der Stadt weg hinaus aufs Land gezogen, in ein Häuschen, das, von einem Bildhauer erbaut, äußerlich zwar einfach aussieht, immerhin aber in bezug auf die Mauergliederung künstlerisches Wollen verrät. Am Putz der Außenwand befinden sich außerdem ein paar gute Kopien klassischer Reliefs. Josephs Mutter, eine Gärtnerstochter, konnte da auch in Blumenkultur, wie dem fachlich richtig betriebenen Gemüsebau obliegen. Die guten und sauberen Stuben sind immer reichlich mit Blumensträußen geschmückt. Nebenher las der junge Schneider viel — aber nicht etwa Indianergeschichten, Hintertreppenromane oder die so sehr in Verruf geratenen Karl May-Erzeugnisse, nein! Ein in der Nähe wohnender gymnasialer Lateiner, der die Zeit der großen Ferien einmal bei einem Bauern als Knechtlein, ein andermal in einer Elektrowerkstatt als Lehrbub zubrachte, fand den jungen Handwerker in seinen Anschauungen weit anziehender als die Mehrzahl seiner Kollegen. So entstand eine intime Freundschaft zwischen den beiden. Daher datierte denn wohl Weiß' Bekanntschaft mit Goethescher Literatur. Für Shakespeare schwärmte er dermaßen, daß er ganze Szenen auswendig lernte. Ja, manche Menschen haben eben Geschmack ohne daß er ihnen eingedrillt oder an-ästhetisiert wird. Der junge Schneider dichtete auch, schrieb nach langen Waldspaziergängen seitenumfassende poetische Ergüsse in sein Tagebuch, ja er schreckte nicht vor Tastversuchen im Reiche des Dramas zurück. Später hat er all das viele Papier einmal verbrannt. — Der Vater schaffte, als die Bildungsbedürfnisse des Sohnes sich immer stürmischer anließen, ein Klavier an. Der Junge klimperte darauf. Sonntags durfte er, der noch immer Schneider war, eine Unterrichtsstunde bei irgend einer inferioren Kraft nehmen — kurzum Nadel und Schere beschäftigten ihn wohl in der Woche tagsüber. In den Feierstunden aber schlug der Gedanken Flug wesentlich andere Bahnen ein. Den schlichten Eltern blieb das auf die Dauer nicht verborgen. Die alte Geschichte! Der Vater stellte sich der anti-schneiderlichen Entwicklung des jungen Fachgenossen mit allen Mitteln in den Weg, mehr als einmal, nicht bloß in Form sprachlicher Erörterungen — — —.

„Du wirst ein Taugenichts, ein Faulenzer, der zu nichts gut ist, wie so viele andere, die sich Künstler nennen und weiter nichts sind, als herumlungernde Tagdiebe!"

Es half nichts!

Der Hang zur Kunst, den die Eltern wenigstens nach der musikalischen Seite hin nützlich zu gestalten hofften, wandte sich ausgesprochenermaßen der bildnerischen zu, kam mit der Kraft einer tiefwurzelnden Pflanze, deren Wachstum trotz Beschneidungen aller Art immer wieder dem Licht entgegendringt, obenauf und — siegte schließlich. Damit wurden die musikalischen Studien gänzlich abgebrochen! „Man kann nicht zweien Herren dienen — ich werde mit dem einen genug zu tun haben", äußerte sich der willensstarke, junge schmächtige Mann, dessen innerstes Wesen den guten Eltern nicht so ganz offen war. Sie vermochten nicht zu lesen, was auf dieser breiten Stirn, was in diesen ruhig und ernst blickenden Augen geschrieben stand.

Weiß trat in eine der zahlreichen Münchner Privat-Malschulen ein. Daß er zuvor keine „höheren Schulen" besuchte, war für seine künstlerische Eigenart kein Unglück. Er konnte sich selbst treu bleiben und brauchte, selbst eine Kraftnatur, später keinerlei aufgepfropfte Reiser abzuwerfen. In der Malschule behagte es ihm wenig. Der Lehrer dozierte ihm zu

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF WEISS

ALTARBILD (HOLZSCHNITT)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

viel. Die Kollegen aber, eine bunt aus Amerikanern und östlichen Donaubewohnern zusammengesetzte Fremdenlegion, ohne jede Disziplin freilich, schauten das Arbeiten als Nebensache, ein möglichst mit Zerstreuungen durchwürztes Leben in allerhand Damengesellschaft, als wesentlich an. Schon deswegen konnte das Verhältnis zwischen den beiden kein grünes werden. Eine andere Malschule ergab so ziemlich das nämliche Bild. Er trat abermals in eine neue Umgebung, in die Kgl. Kunstgewerbeschule zu München. Allerdings nicht mit der Absicht, ein „Kunstgewerbler" zu werden. Weit mehr zog es ihn zum Studium der graphischen Künste, wofür allerdings in genannter Anstalt kein Meisteratelier vorhanden ist. Er ging seine eigenen Wege. Die Eigentümlichkeiten des zu bearbeitenden Materials — Linoleum, später Holz — erkannte er schnell und bildete sich seine eigenen Anschauungen über die technische Behandlungsweise durch mannigfache Proben. Beim Aktzeichnen kam ihm weniger darauf an, sauber durchgeführte Studien herzustellen als Bewegungs-Probleme zu ergründen. Daher kommt es, daß seine Aktstudien in hohem Maße das besitzen, was man mit einem ästhetischen Terminus technicus als „Linienfluß" bezeichnet. Das Suchen nach Erkenntnis der Bewegungszusammenhänge trieb ihn auch häufig in den Zoologischen Garten. Fast nie kam er von dort zurück, ohne daß der Niederschlag solcher Stunden in einer ernsthaften Arbeit sich kundgab. Daß bei seinen Figurenstudien die einzelne Hand, der einzelne Fuß usw. noch nicht jene liebevolle Behandlungsweise erfuhr, wie sie Blättern ganz großer Meister eigen ist, hat vorerst nichts zu sagen. „Er ist halt auch einer von jenen, die ihren Weg allein machen und ihn auch richtig finden! Den treibt schon die Liebe zum Naturstudium noch zu jener vollen Beherrschung des Ausdrucks, die ihm jetzt da und dort vielleicht noch abgeht. Das kann man lernen, aber den Zug ins Große nicht — den muß man in sich haben; den drillt einem kein Professor ein. Solche Naturen korrigieren sich selbst und werden durch die Korrektur anderer höchstens konfus" — sagte Hans Thoma, nachdem er die Blätter durchgangen und eine Reihe derselben für seine Privatsammlung erworben hatte.

Eine Anregung allerstärkster Art bekam W. durch den erstmaligen Besuch der herrlichen Münchner Vasensammlung. Die feine Verteilung von Helligkeit und Dunkelheit auf der Fläche der keramischen Meisterwerke, die einfache Art der Behandlungsweise, all das begeisterte ihn dermaßen, daß er monatelang an jedem Besuchstage dorthin wanderte, nicht um zu zeichnen. Er kopierte nicht einen einzigen Strich, sondern übte und schärfte seinen Blick an diesen herrlichen Zeugen griechischer Kunst. Unter diesen Eindrücken entstand dann eine Reihe von Entwürfen ohne besonderen Zweck. Es sind ornamentale Raumfüllungen mit phantastischen Tierfiguren und vegetabilischem Beiwerk. Das waren jedoch noch keine Leistungen ureigener Art. Sie enthalten nichts, was für den Künstler, für seine gedankliche Welt eigentlich bezeichnend wäre, auch nichts, was neben einer unzweifelhaften Begabung für dekorative Aufgaben auf psychische Empfindungstiefe schließen ließe. — In die neuzeitlichen Kunstausstellungen zog es ihn — begreiflich — nur in bescheidenem Maße. Dagegen hat er nach hin und wieder unternommenen kurzen Ausflügen ins Gebirge eine Auffassung landschaftlicher Motive geoffenbart, denen ein besonderer Stempel nicht abzusprechen ist. Weder das früher landläufige „malerische Motiv" zog ihn dabei an, noch der „Ausschnitt aus der Natur", der lange Zeit hindurch die Notwendigkeit bildmäßiger Wirkung verdrängt hat. Die Gestaltung der Erdoberfläche vielmehr, die Anatomie des Bodens, wenn man so sagen soll, das Typische, was den Bergzügen durch die Art und Lagerung des Gesteins gegeben ist, die zwischen einengenden Massen durch Flußläufe gerissenen Talfurchen — das war es, was sein Augenmerk in Anspruch nahm. Daneben spielt wieder das Suchen nach den Abgewogenheiten von Licht und Schatten, von Hell und Dunkel, was gerade seinen späteren figuralen Arbeiten einen ganz besonderen Ausdruck verleiht, dabei keine geringe Rolle.

Der Beginn des Weltkrieges wirkte auf Weiß, wie das Aufziehen von Schleusen auf lange gestaute Wasser. Sturzmäßig tat sich ein Reichtum der Einfallskraft auf, der durch nichts zuvor angedeutet erschien. „Der Krieg" war fortan sein Thema. Weiß wurde kein Schlachtenmaler. Sache seiner Darstellung ist nicht das Aktuelle. Weder mit erschlagenen Feinden noch Freunden hat er es zu tun. Auch nicht auf Darstellung von Schwierigkeitsüberwindungen aller Art noch heldenmütiger Taten kommt es ihm an, nicht auf Eroberung von Siegestrophäen noch auf das blutige Raufen von Mann gegen Mann. Seine Darstellungen sind zeitlos. Das ist ihre Stärke. Das stellt sie weit über jene Art von bildmäßigen Wiedergaben, die durch den photographischen Momentapparat eigentlich weit überholt worden sind. Nicht zeitlich umrissenes, nicht erzählendes Moment ist Sache seiner Auffassung.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF WEISS — WELTKRIEG (HOLZSCHNITT)

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

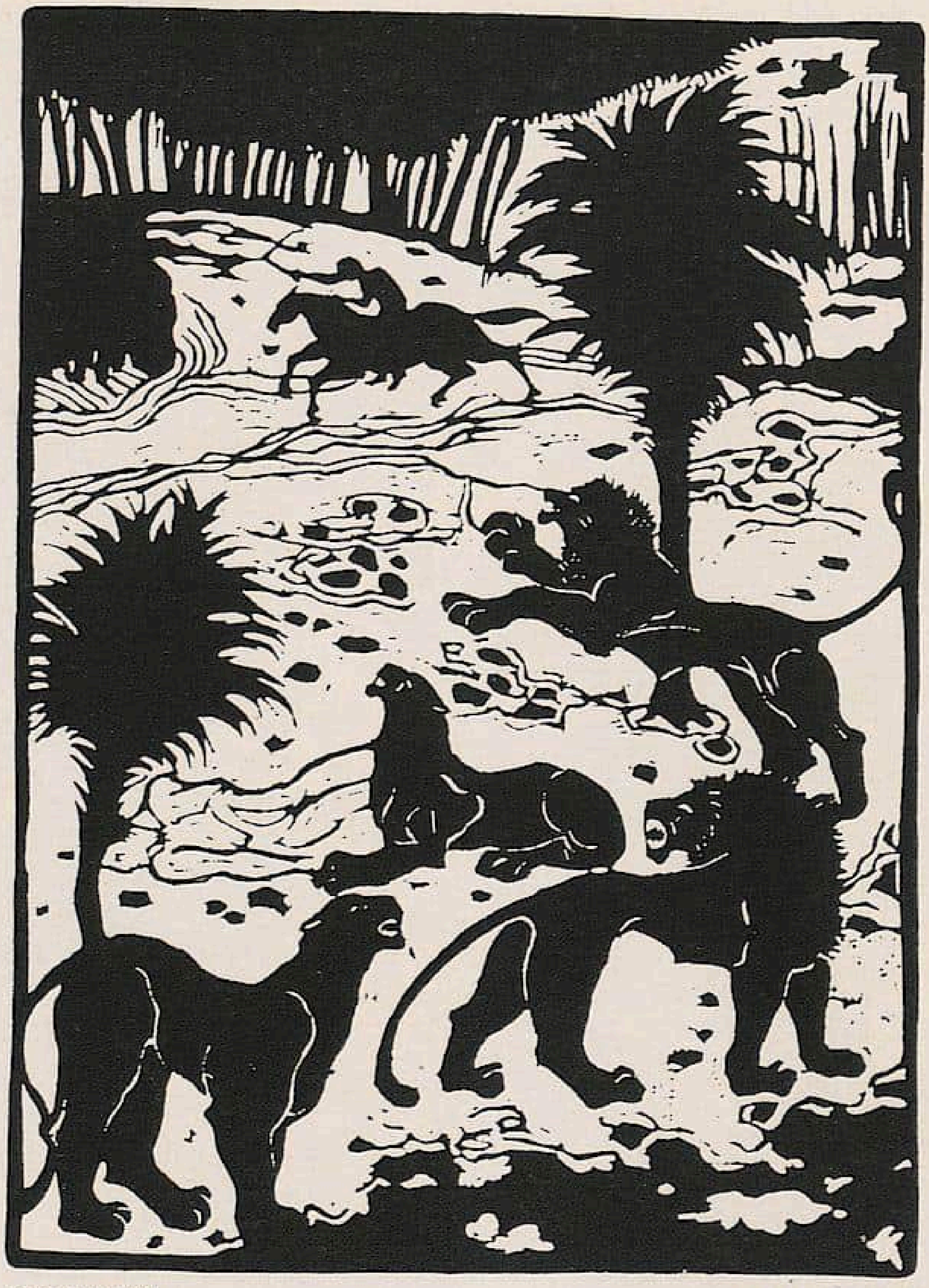
Das kommt ganz in Wegfall. Verhältnis der menschlichen Kreatur dem unbeugsamen Schicksal gegenüber, daraus abgeleitete Vorstellungen über Tod und Unsterblichkeit, über Loslösung irdischen Jammers und Elendes von der materiellen Welt, Wandlung zu lichteren Zuständen, zum sieghaft strahlenden Himmelslicht, zum Triumph des Leuchtens über die Finsternis — das sind die gedanklichen Vorstellungen, die ihm den Griffel führen. Ohne es auf spezifisch religiöse Vorstellungen abgesehen zu haben, kommt der Künstler doch des öfteren auf jene Figur zurück, die nach vollbrachter irdischer Laufbahn, nach schmachvollem Tode auf Golgatha in ihren Lehren die verflachten Gedankenbahnen des Altertums beiseite zu räumen, einer neuen Weltanschauung zur Welteroberung zu verhelfen vermochte. Christus ist ihm gleichbedeutend mit Licht, mit Ueberwindung, mit Erhabenheit über allem materiellen Schmerzempfinden. Der Künstler greift noch höher. Er zieht das Allumfassende, das Weltregierende, hoch über allem Jammer thronende Wesen in den Kreis der Darstellungen, wobei die Figur Christi als Vermittler zwischen Himmel und Erde auftritt. Während auf greifbarem Boden das wütend gesteigerte Entbrennen der männermordenden Schlacht nur den Untergang des Gegners erstrebt, herrscht oben ausgeglichene Ruhe. Zu ihr strebt auf, was aller irdischen Banden ledig jedem weiteren Streite entrückt ist. Die große Gegensätzlichkeit zwischen dem Begriffe des Göttlichen und dem ziellosen gegenseitigen Würgen der Menschen, zwischen Erdendasein und Erdenentrücktheit, das ist mit künstlerischem Ernste ausgedrückt, jeglicher Gefühlsweichheit bar. Der „Realistik der Tatsachen“ ist eine höhere Welt gegenübergestellt: Die des letzten großen Hoffens. Bei solchen Blättern nicht weniger als wo Anklänge solcher Art fehlen, wie in dem Schnitte „Der Krieg frißt die Männer“, frägt man sich unwillkürlich, wieso ein einundzwanzigjähriger Mensch zu solch furchtbarer Größe der Auffassung kommt! Was großes künstlerisches Denken und Schaffen ausmacht, es liegt hier zugrunde: Organisation! — Dabei muß man wissen, wie diese Dinge entstanden! Voraus ging wohl ein langes Ueberlegen des gedanklichen Inhaltes. War der aber festgenagelt, so entstand höchstens ein kleiner Entwurf, der niemals, zumal bei den letzten, größeren Blättern, dimensional dem Schlußresultat entspricht. Nie wurde der Entwurf auf die Fläche der Linoleumplatte oder des Holzstockes in präziser Weise übertragen, ehe der Künstler den Stichel ansetzte. Der vielmehr war eigentlicher Uebersetzer der Vorstellung. War die Arbeit einmal im Gange, so gab es kein Aussetzen, kein Pausieren während der hellen Tagesstunden, und waren diese vorüber, so wurde bei Licht weitergearbeitet, ja, Weiß nahm die angefangenen Arbeiten mit ins Bett, und hielt sie während des Schlafes mit festem Griff in seiner Hand. Kleinere Blätter entstanden oft in einem Tage, größere im Verlaufe von zwei, drei, vier Tagen. Ueber die Arbeit selbst, über die damit in Zusammenhang stehenden innerlichen unkontrollierbaren Vorgänge sich auszulassen, das in Worte zu fassen, was seinem geistigen Auge scharf umrissen, nie nebelhaft und verschleiert vorschwebt, ist dem Künstler nicht gegeben — ein Rätsel vergleichbar jener Kraft, die in Meteoren, unberechenbar, irgendwo niedergeht. Sie kennt die Posaunenstöße der Rede nicht. Das Aufflammen großer Dinge vollzieht sich ja zumeist ohne das Apparatmäßige, der Umständlichkeiten bar, ohne welche vielen ein Schaffen aus dem Vollen unmöglich erscheint. Die Kritik, die sich übrigens nur in mäßiger Weise mit diesen Arbeiten beschäftigt hat, fand am einen Orte, daß japanische Einflüsse da tätig seien, am andern wurden große Namen der deutschen Vergangenheit zitiert, an denen der einundzwanzigjährige Schneiderssohn seine Anregungen gesucht haben sollte. Beides wurde gesagt ohne Kenntnis der Persönlichkeit. Weiß ist nie gereist, hat keine Galerien gesehen, sich im großen ganzen nicht viel um Kunstgeschichte bekümmert. Das Isenheimer Altarwerk ist ihm nur aus Photographien bekannt und die Totentanzholzschnitte Hans Holbeins habe ich ihm geschenkt, als er im vorigen Winter seiner Einberufung entgegensah. Müssen denn alle Erscheinungen in erster Linie immer auf ihre Anreger hin untersucht werden? Ist es nicht möglich, daß ein Neuer aus dem gleichen Geiste geboren werde, der in den Alten lebte, und daß er, ohne ihre Werke studiert zu haben, dennoch Geist von ihrem Geiste sei? Weiß' Kunst ist vor allem echt deutsch und fern von jener Liebäugelei mit Nichtdeutschem, die man bis zum Ueberdruß, ja bis zum Ekel seit vielen Jahren vorgesetzt bekam. Der künstlerischen Tätigkeit hat die Einberufung zur Armee vorerst ein Ende gesetzt. Von seiten der Schule, die er besuchte, wurde Weiß der Vorzug des Einjährig-Freiwilligenzeugnisses nicht gewährt. Mittelmäßigen Talenten ist dieser Vorzug oft genug eingeräumt worden. Daß er, als seine Alterskollegen reiten lernten, zum Putzen von Treppen, von Aborten usw. kommandiert wurde, hat den jungen Artilleristen anfangs stark gegrämt. Aber wie alle Kraftnaturen, überwand er auch diese Umstände, um so mehr als seine

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Vorgesetzten nach und nach in Erfahrung brachten, wer der Kanonier Weiß eigentlich sei. An dienstlichem Engegenkommen hat es dann nicht gefehlt. Jede freie Stunde nützte er arbeitend aus. Zuletzt noch schnitzte er das Gehäuse zu einem reizenden Altarmodell, dessen Bilder hier Seite 235 wiedergegeben sind. Und als dann die Stunde des Abschieds schlug und er mit rosenumkränztem Helm davonzog, da hat kein kleinliches Wehklagen den letzten Augenblick durchzittert. Fröhlich, hoffnungsfreudig in der Erwartung großer Eindrücke, mutig ist er mit seinen Kameraden nach Rußland abmarschiert. Sein Regimentskommandeur lobte ihn als das Muster eines pflichtgetreuen, strammen Kriegsmannes. Möge ihm eine glückliche Wiederkehr beschieden sein!

JOSEF WEISS — PIETÀ (HOLZSCHNITT)

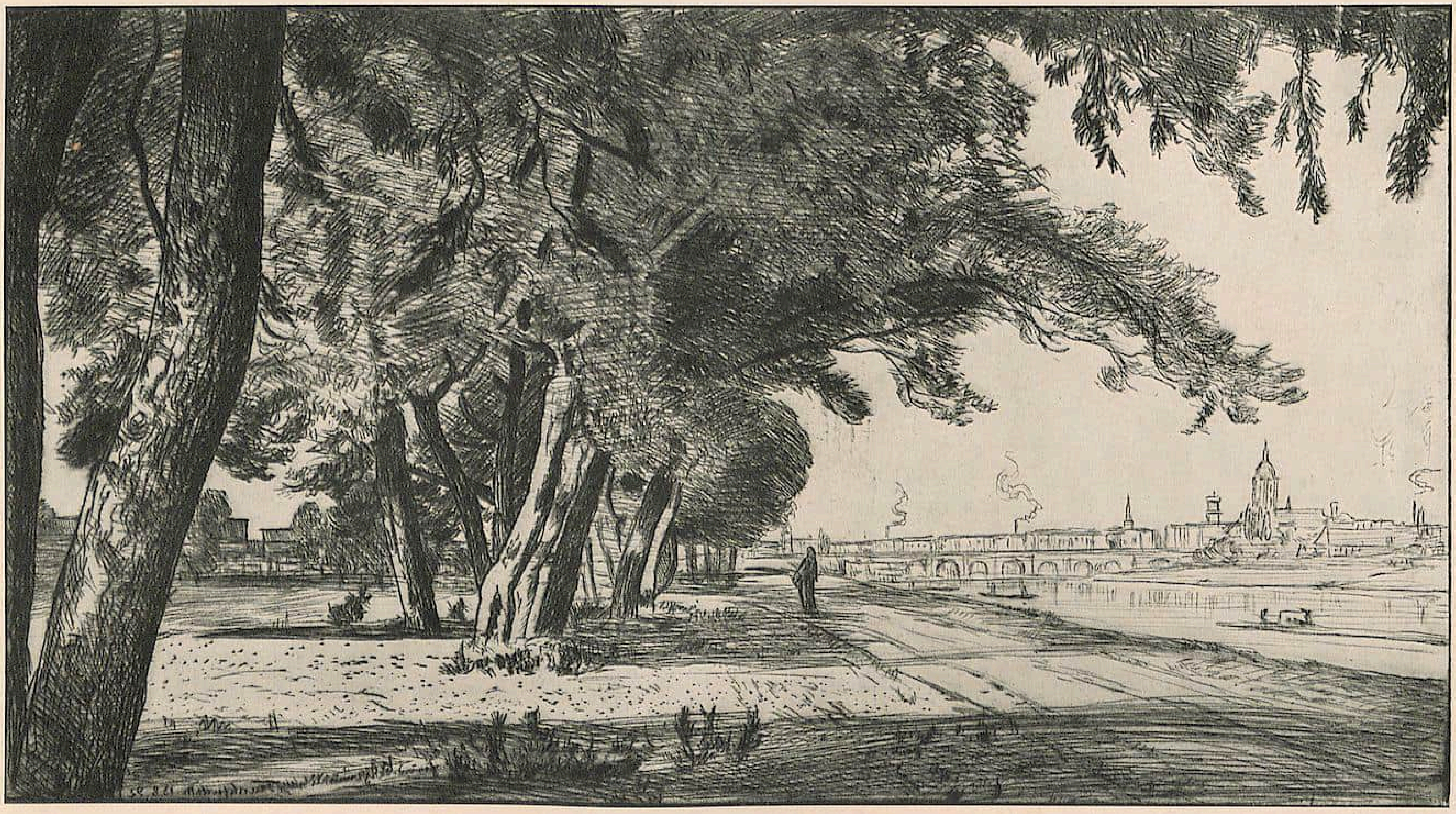
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOSEF WEISS HOLZSCHNITT

JOSEF WEISS HOLZSCHNITT

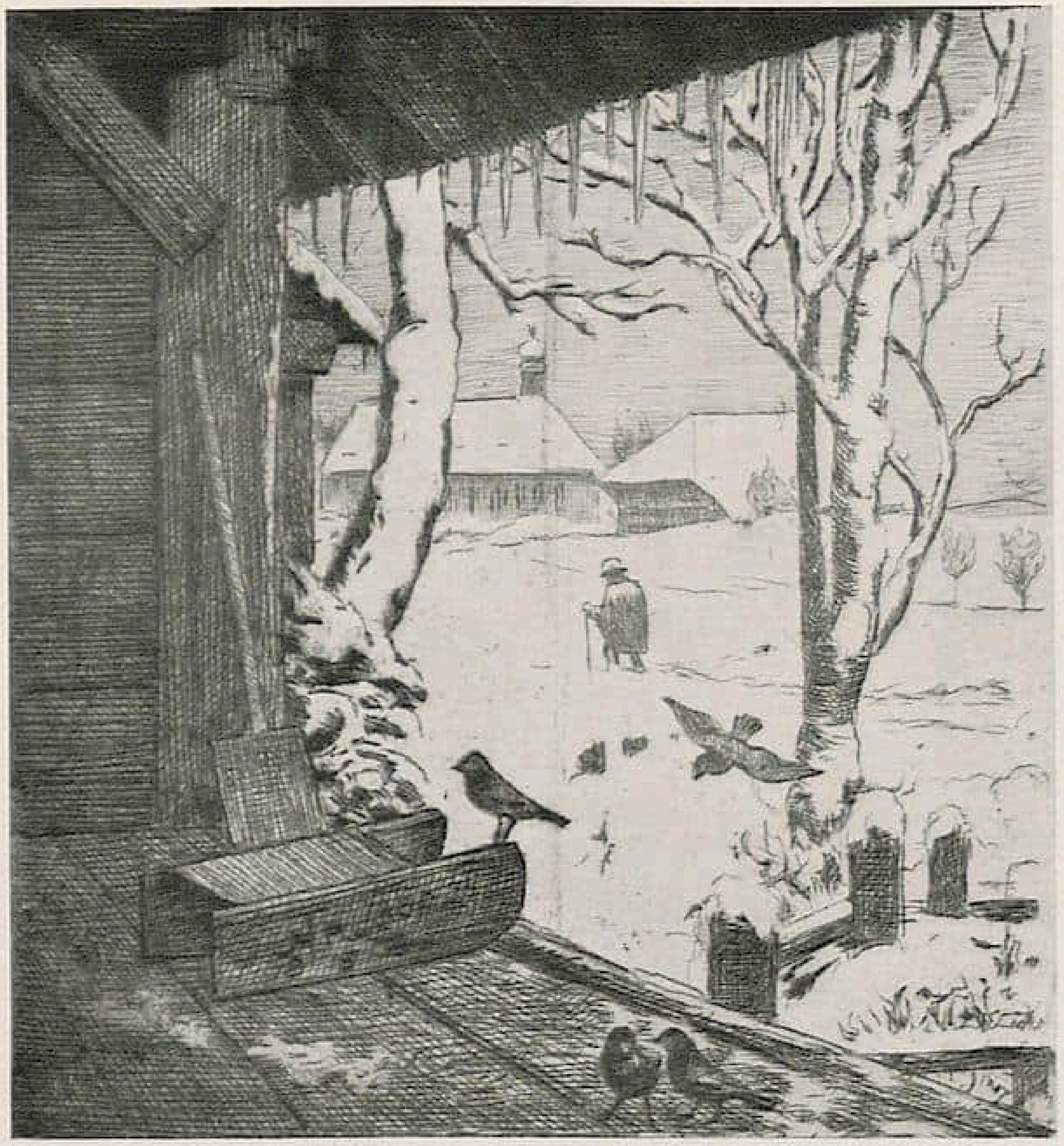
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HANS THOMA

FRANKFURT a. M. (RADIERUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HANS THOMA — BERNAU IM WINTER (RADIERUNG. 1915)

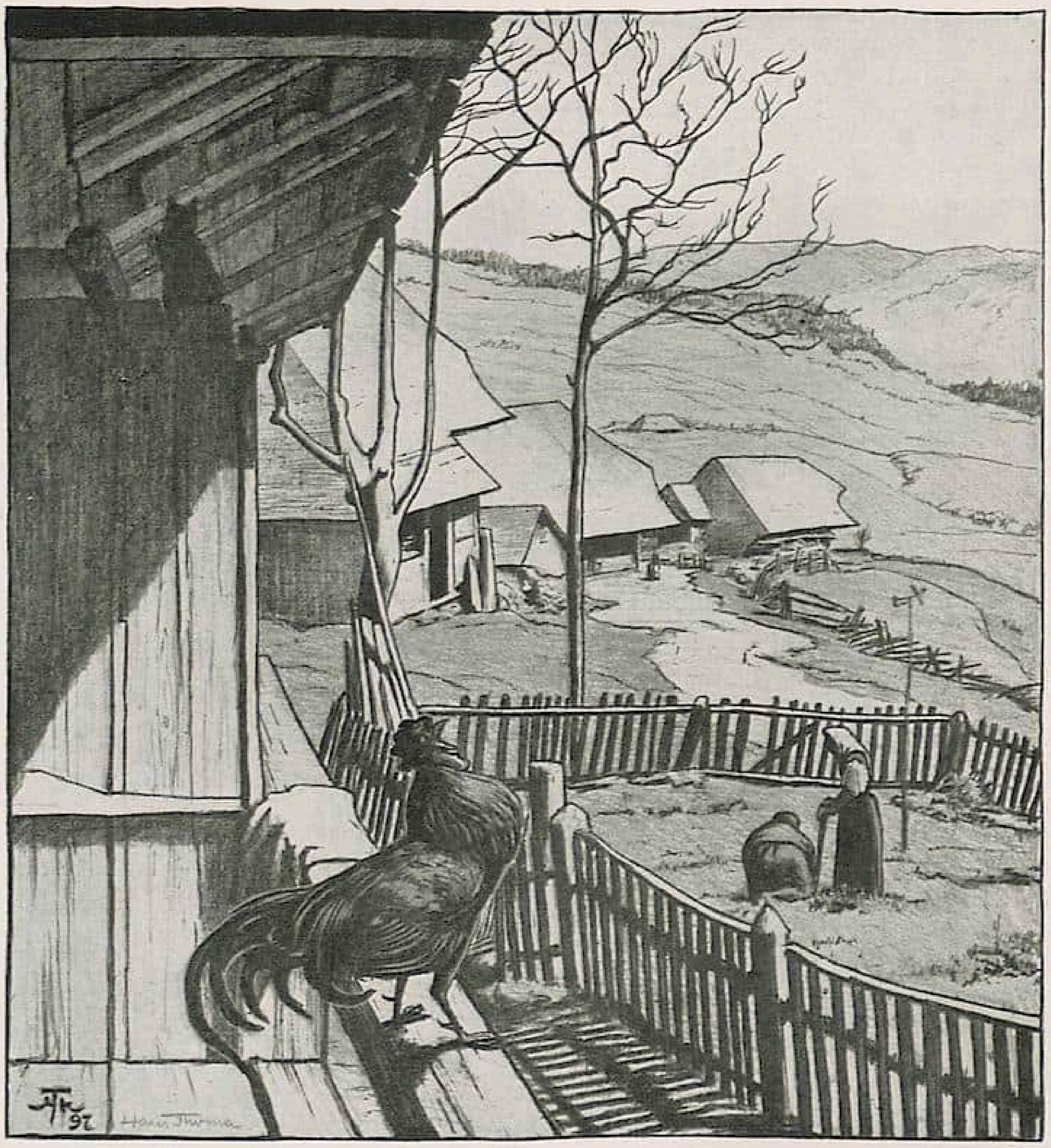
HANS THOMAS GRAPHIK

Von Dr. J. A. Beringer

Das graphische Werk von Hans Thoma umfaßt in seinen drei großen Gruppen der Steindrucke, der Radierungen und der Buchgraphik bis jetzt ungefähr 1000 Nummern. Das wäre an sich eine Ehrfurcht gebietende Leistung eines Lebens hinsichtlich des Reichtums an Figur und Landschaft, der Fülle von Anordnung (Komposition) und Raumbildung, selbst wenn man das reichlich überschrittene Tausend der Gemälde Thomas gar nicht in Betracht ziehen wollte. Dabei ist noch zu berücksichtigen, daß die gesamte graphische Leistung erst in die Zeit nach dem erreichten 50. Lebensjahre fällt, und der Beginn der graphischen Betätigung mit dem endlich eingetretenen Erfolg und der in weitere Kreise gedrungenen Anerkennung seiner Kunstweise zusammentrifft.

Angesichts des vorliegenden graphischen Werkes, das in einer Anzahl von Drucken zu einer Deutschlands Grenzen vollauf ausfüllenden Volkstümlichkeit gelangt und in einer anderen Anzahl von Blättern zu den begehrenswertesten Werken wählerischer Sammler geworden ist, scheint es heute fast unnütz, nach den Gründen zu forschen, die Thoma veranlaßt haben, zu lithographischer Kreide, zu Radiernadel und Zeichenfeder zu greifen. Ob Thoma die Absicht gehabt hat, mit seiner Steindrucktechnik eine Art Volkskunst zu schaffen, ob er die rascher fördernden Techniken anwandte, um seinem unerschöpflich quellenden Strom von Figur- und Raumvorstellungen zu genügen, oder ob es ihm vielleicht darum zu tun war, die leicht handhablichen Unterlagen für die auf verschiedenen Tonwerten beruhenden Versuche für verschiedene Stimmungen zu haben: alles das ist angesichts des Gesamtwerkes ziemlich belanglos. Man steht mit Staunen und Ergriffenheit vor „dieser Fülle

Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HANS THOMA KRÄHENDER HAHN (LITHOGRAPHIE. 1897)

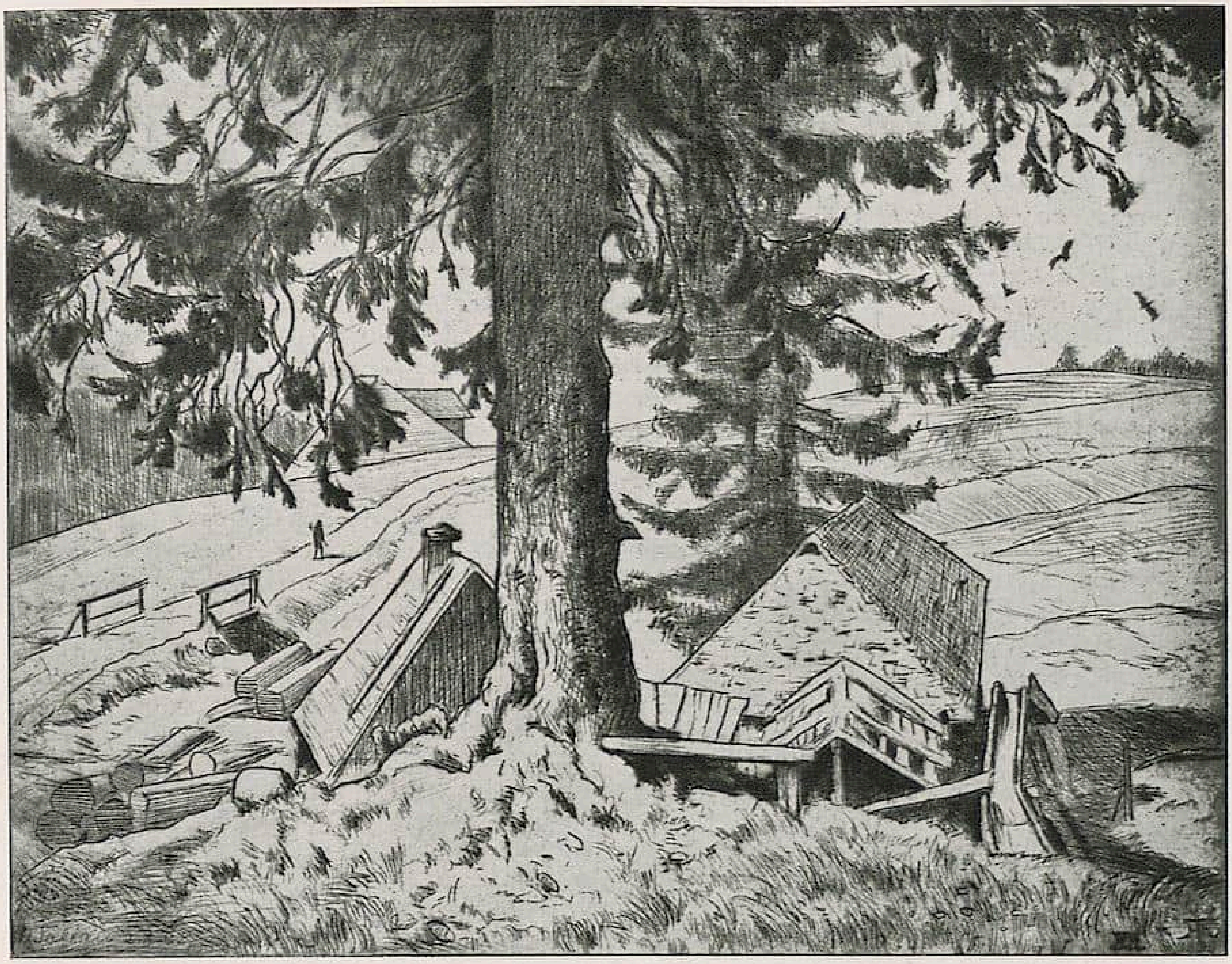
Mit Genehmigung des Verlages Breitkopf & Härtel, Leipzig

der Gesichte“, ihrer Mannigfaltigkeit und ihrer Ausdrucksformen, um letzten Endes doch immer wieder auch im kleinsten Blatt die eine, einzige Persönlichkeit Thomas zu erkennen, die jeder Schöpfung ihren ganz persönlichen Stempel aufdrückt. Weder akademische, noch Zeiteinflüsse, weder Beeinflussungen von anderer Seite her, noch die persönliche Manier drängt sich hervor, so oft man auch Anregungen etwa von italienischer Kunst oder aus dem Marées-Kreis unterstellen möchte, denn das Wesen Thomas prägt die von außen kommenden Einflüsse alsbald in spezifisch Thomasche Kunstweise um.

Man kann Thomas graphisches Werk ganz natürlich in drei Gruppen zusammenfassen: Die *Flachdrucke*, die alle aus dem Steindruckverfahren hervorgehenden Blätter der Tachographien (seit 1892), Lithographien (seit 1893) und Algraphien (seit 1896 bis 1908) umfassen; die *Tiefdrucke* oder *Radierungen* beginnen 1897 und werden bis in unsere Tage fortgesetzt. Die dritte Gruppe der *Buchgraphik* ist zwischen und neben diesen beiden graphischen Hauptkreisen entstanden. Sie begann mit den Federspielen und dem Zyklus zum Ring des Frangipani von H. Thode und wirkt sich heute noch in Gelegenheitsblättern aller Art aus für Exlibris, Tisch- und Postkarten, Titelblätter usf.

Thoma, der unermüdliche technische Probierer, hat im Frühjahr 1892 mit einem in Berlin erfundenen und in den Handel gekommenen „Tachograph“ angefangen, die ersten Abzüge eigenhändig herzustellen. Damit war der Weg beschritten, dem Steindruckverfahren die schon einmal erreichte künstlerische Rangstufe wieder zu gewinnen, die im handwerk-

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HANS THOMA FALKAU (RADIERUNG. 1898)

lichen Betriebe verloren gegangen war. Alsbald tritt das seltsam Merkwürdige, das sozusagen „Zeitlose“ in Thomas Schaffen zutage: daß neben zeichnerischen, d. h. auf reine Formwirkung beruhenden Schöpfungen auch durchaus malerische, d. h. auf Helldunkelwirkung gearbeitete Blätter entstehen, ein Nebeneinander, das sich durch das gesamte Werk an Malerei und Graphik verfolgen läßt. Merkwürdigerweise ist das noch nirgends ausgesprochen worden. Die seitherige Beurteilung von Thomas Schaffen hat fast durchgängig nur sein Stoffliches und Inhaltliches erfaßt und sein wundersam künstlerisches, technisches Vermögen nahezu unberücksichtigt gelassen, obgleich beide wesentlich verschiedenen Seh- und Darstellungsweisen in ein und derselben Persönlichkeit und in ein und derselben Zeit gebunden liegen und zum Ausdruck gelangen. Man braucht nur einmal etwa die Flachdrucke Adam und Eva (1892), den Talhüter (1898) oder in Landschaftlichem das Weidengebüsch (1892) und Kastanienhain (1895) oder die Radierungen (Tiefdrucke) Falkau (1909) und Bernau im Winter (1915) zu vergleichen, um die verschiedenen Sprachen zu vernehmen, die Thoma hier beherrscht, ja, sogar ineinander übergehen läßt, wenn man die Zustandsdrucke in Betracht ziehen wollte.

Im „zeichnerisch“ behandelten Blatt wird auf die Herausbildung der Form und ihre Anordnung in der Fläche und im Raum besonderer Wert gelegt. Es ist ein Individualisieren der Erscheinung durch betonte Durchbildung der Linienführung. Das „malerisch“ behandelte Werk legt wesentlich Wert auf die Verteilung der Flecken und Massen, ihrer Anordnung in der Fläche und ihrer Einordnung im Raum, auf die allgemeine Wirkung der Erscheinung unter Zurücktreten der scharf gesehenen Form. Die Lichtführung spielt eine betonte Rolle. Ist z. B. in „Adam und Eva“ der menschliche Körper als Gerüst, ja, jedes Blatt am Baum klar herausgebildet und bewirkt so den Eindruck einer starken und wohltuenden Bildarchitektur, so schwimmt im „Talhüter“ und ähnlichen Bildungen alles in duftigem Licht. Die Einzelformen treten zu-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

rück, alles ist in eine Flut von unbestimmbaren Lichtern gehüllt, aus denen einzelne Stellen geheimnisvoll aufblitzen. Es ist mehr ergreifende Stimmung, als festgefügte und damit wohltuende Ordnung.

Das gleiche gilt von den genannten Radierungen, wo auch die räumlichen Probleme noch so interessant mitsprechen, so daß also in dem Blatt der „Sägemühle“ die Formen, in „Bernau im Winter“ die Verteilung von Helldunkel im Raum betont erscheinen. Als typisches Beispiel, wo Zeichnerisches und Malerisches ineinander übergehen, könnte der erste und zweite Zustand der Radierung von „Christophorus I“ bezeichnet werden.

Es ist eine bekannte Tatsache, daß in der Thomaschen Kunst das Technische an sich zurücktritt gegenüber dem, was Thoma damit zu sagen hat. Das Technische bleibt ihm eben nur Mittel zum Zweck. Gewiß gibt es heute Steindrucke und Radierungen, die nach der technischen Seite hin ungewöhnlich glänzend und geistvoll sind. Thomas grundehrliche Blätter sind in ihrer Art im Technischen wie im Inhaltlichen aber doch nicht zu übertreffen, weil sie innerhalb der angestrebten Grenzen Höchstleistungen darstellen. Sie bleiben immer unmittelbar, wahrhaft, Ideale der Graphik. Das Inhaltliche und Treuherzige der Thoma-Blätter hat ihnen zunächst ihre Bedeutung verschafft und wird sie ihnen für immer erhalten. Aber die vollendete und doch ehrliche Technik ist vielfach ganz übersehen worden. Mancher geschultere Techniker gäbe aber, wie ich weiß, viel darum, Blätter Thomascher Art herstellen zu können. Ein Thomablatt ist eben nicht nur ein graphisches Beispiel, sondern in seiner Einheit von Persönlichkeit, Inhalt und Technik ein echtes Kunstwerk, also ein quellender Born der Erfrischung und Erhebung.

Ein Bildnis wie das der 88jährigen Mutter ist mehr wie ein Porträt: es ist die volksmäßig erzählte Geschichte eines an Sorge und Arbeit reichen und in Gottvertrauen und Güte am Endziel gesegneten Lebens, dem Blüten des Daseins noch in die verlöschenden Augen winken. Der „Flötenspieler“ (Am Abend) ist mehr als eine Aktzeichnung in landschaftlicher Umgebung. Es ist die von Musik und Ruhe gesättigte Stimmung eines in Harmonie mit der Natur glückvollen Tages. Ein „Talhüter“ ist

HANS THOMA BERNAU 1859 (RADIERUNG. 1915)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Mit Genehmigung des Verlages
Breitkopf & Härtel, Leipzig

HANS THOMA — SÜDDEUTSCHE LANDSCHAFT (LITHOGRAPHIE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

mehr als eine gewandete oder gepanzerte menschliche Form im Landschaftsraum. Es ist die mit Schönheit gesättigte Nachtstimmung, in der „Leid und Schmerz gestillt“ sind. So eine Taunus- oder Schwarzwaldlandschaft ist mehr als eine Oertlichkeit in der Umgebung von Oberursel i. T. oder von Schönberg oder Mutterslehen i. Schw. Es ist der königliche Boden der Herrlichkeit einer großen Gottesnatur, in der die Geschehnisse mit all ihren segen- und schicksalsvollen Tiefen sich nach ewigen Gesetzen, nicht nach Tageszufälligkeiten vollziehen.

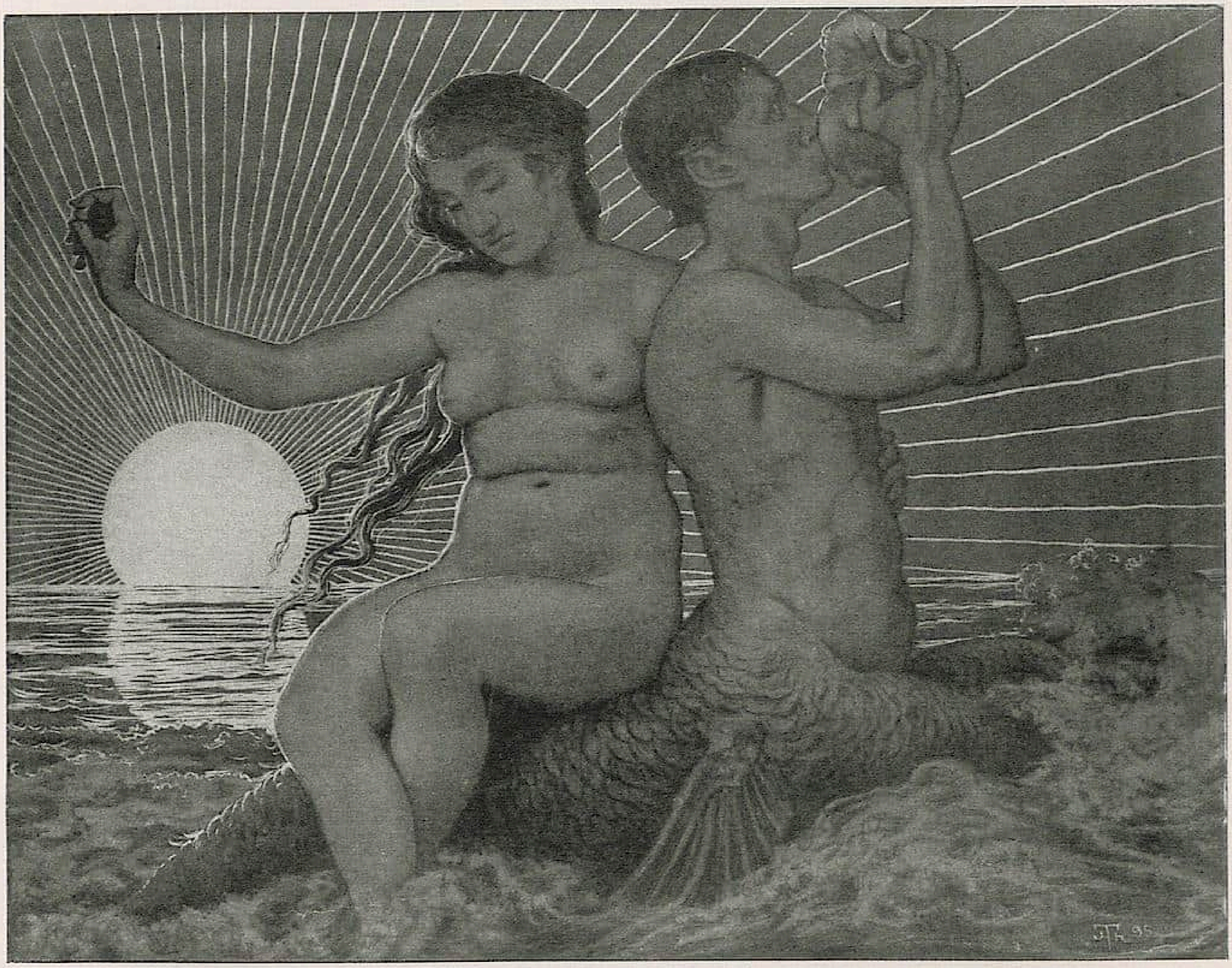
Es ist das *kosmische* Gefühl, das an einer Oertlichkeit sich ausdrückt. Natürlich sucht Thoma nicht die großartigen Oertlichkeiten. Jeder schlichte Naturausschnitt genügt ihm. Seine Natur selbst ist großartig; deshalb werden seine Darstellungen ihm entsprechend wieder groß. Verdichtung, Schaubarmachung der geheimen Zeichen in Natur und Menschenleben — nicht Hinzudichterei, die in Worten sich oft seltsam genug ausnimmt — das ist es, was den Blättern ihren weihevollen Klang und ihre besondere Haltung gibt. Nicht das künstliche Ausdrucksspiel mit der äußeren Erscheinung (wie es der Naturalismus verschiedenen Grades liebt), sondern die Bewertung der Formen mit dem innern Gehalt macht das Thomawerk so fruchtbar und edel.

Es ist immer eine wertvolle und charakterisierende Eigenschaft der deutschen Kunst gewesen, nicht der schönen Form an sich zuzustreben und die Linie zur Schönheit, zum Pathos fürs Auge zu vergeistigen, wie die Renaissance es tut. Die deutsche Kunst, seit Dürer und Holbein, suchte in der Linienführung das innere Leben der Erscheinungen herauszubringen. Sie ist Ausdruckskunst und in jedem Linienzug und Raum getränkt von dem, was die Seele erfüllt und bewegt, was sie mit Ruhe umfriedet oder in die grenzenlosen Fernen des All treibt. Sie gibt den Formen, die leicht leer werden, Charakter, Leben, Seele. In diesem Sinne ist Thomas Kunst deutsch geartet, ist Thoma der deutsche Künstler; nicht in jenem Sinne der „Deutschtümelei“, die in Deutschland übliche Vorstellungsreihen in altertümelnd derbe, ungeschickte Formensprache zwängt und dort meist knotig wirkt, wo Kraft sein sollte. Thomas Steindrucke und Radierungen — derb gemacht, aber nicht grob gedacht, nach des Meisters Ausspruch — sind der getreue Ausdruck deutscher Wesenheit. Sie sind eine Rassenoffenbarung durch einen Künstler, in dessen Natur auch nicht die leiseste rassenfremde Beeinflussung stattgefunden hat. Thoma stammt aus einem zwar bäuerlichen Volks- und Lebenskreis, dem es aber an jahrhundertlang geübter Kunst und an einer eigenen feinen Kultur nicht fehlt, und der auch im Geistigen Berührung mit den feinsten Kulturwerten gehabt hat. In Thomas Familie sind merkwürdige Mechaniker und auch bildende Künstler, wie F. X. Winterhalter, nachzuweisen. Die Musik ist ein sonntägliches Lebenselement seines Stammes. Die Abhängigkeit von der Natur und die Verbundenheit mit ihren Geschehnissen hat jene einfache Philosophie gezeitigt, die im guten Sinne als „Kalenderweisheit“ bekannt ist. Das Bedingte alles Irdischen von geheimnisvollen Mächten hat einerseits den gesunden und frohen Humor reifen lassen, der die Lebensschwere mit befreiendem Lächeln besiegt, und andrerseits den forschenden Sinn in die verschleierten Fernen richtet, „wo das Irdische zum Gleichnis wird“.

Die Unmittelbarkeit bildhaften Gestaltens ist eine sehr früh sich offenbarende Begabung Thomas. Sie äußerte sich in seinen Kinderjahren auf der Schiefertafel ebenso unwiderstehlich, wie am Anfang seiner künstlerischen graphischen Betätigung in der *Buchgraphik*. Die „Federspiele“ sind so recht das erste Sammelbecken seiner spielerischen Laune, seiner phantastischen Träumerei, seines Natursinnes und seiner köstlichen Volkssinnigkeit gewesen. Da stehen die lustigsten Einfälle harmlos neben den tiefsten Symbolen des Menschenlebens. Da rauschen Winde und Bäche sichtbar über die Erde hin; da raunen Geheimnisse in Zeichen und Gebilden aus dunklen Tiefen. Da findet der Bildner den schlichten Ton des Volksliedes, und dort schlägt er die Urlaute von außerweltlichen Dingen an. Wie köstlich sprudelt sein Humor und sein tiefer Liebessinn in den Kopf- und Schlußstücken der geistvollen Variationen zum „Ring des Frangipani“, und wie schalkhaft kindlich spricht er zu den Kleinen im „Abc-Buch“ oder im „Osterhasen“.

Mit der liebenswürdigsten Herzlichkeit seines Wesens hat Thoma das Viertelhundert der Exlibris ausgestaltet, mit denen er seine Freunde beglückt hat. Nur der kann ihren ganzen Reiz voll verstehen, dem die Beziehungen des Besitzers zu den Dingen und zum Künstler völlig bekannt sind. Es wäre eine Sache für sich, diese Geheimsprache zu entziffern, die dekorativ doch so klar und eindeutig ist. Selbst die nüchterne Speisenkarte weiß Thoma in humorvolle Bildhaftigkeit zu übersetzen — kurz, kein Geschehnis des Lebens, das in des Künstlers bildformenden Natur nicht durch irgend eine tiefsinnige oder reiz-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



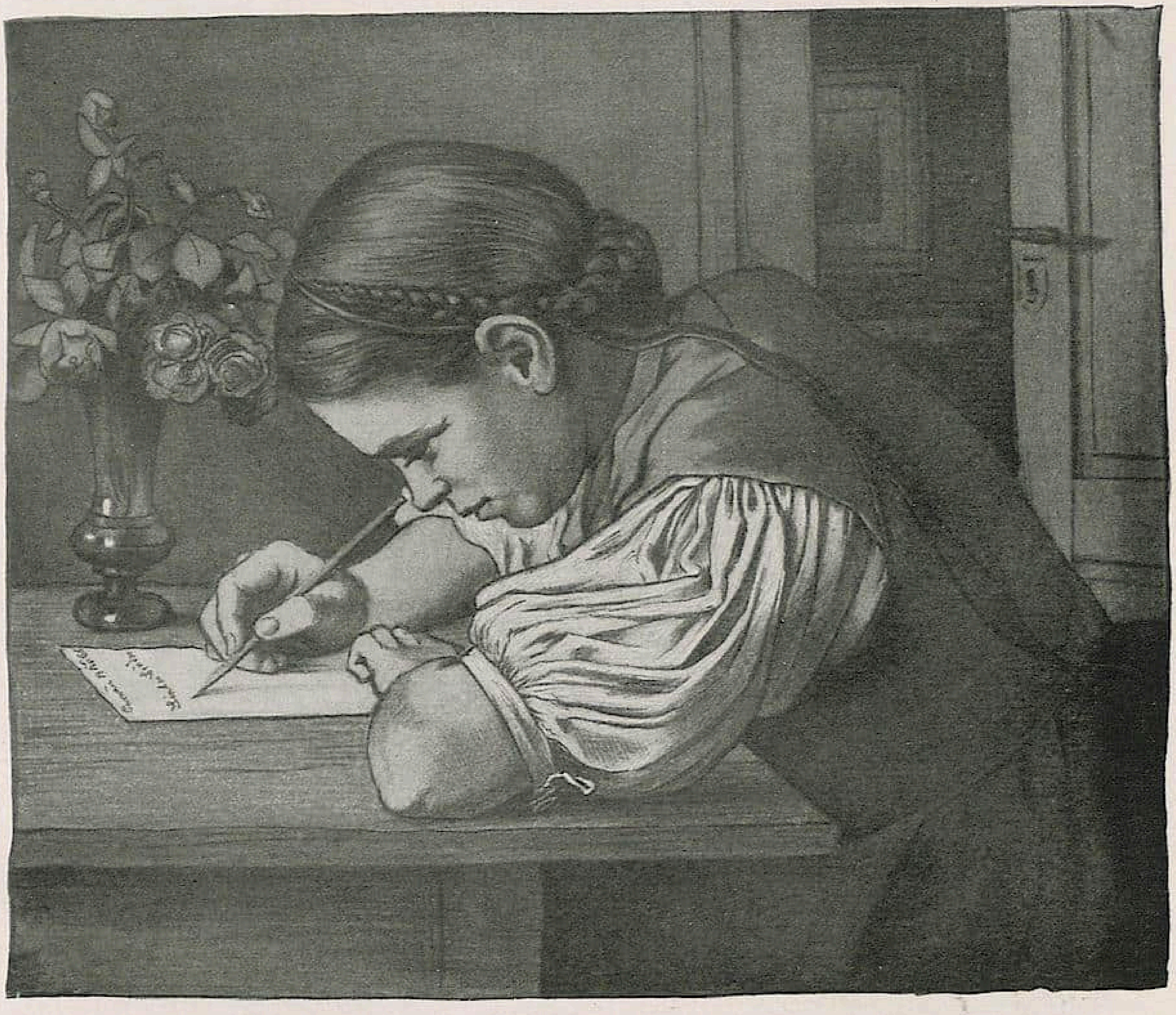
Mit Genehmigung des Verlages
Breitkopf & Härtel, Leipzig

HANS THOMA
TRITONENPAAR (LITHOGRAPHIE. 1895)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HANS THOMA DIE MUTTER DES KÜNSTLERS (LITHOGRAPHIE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



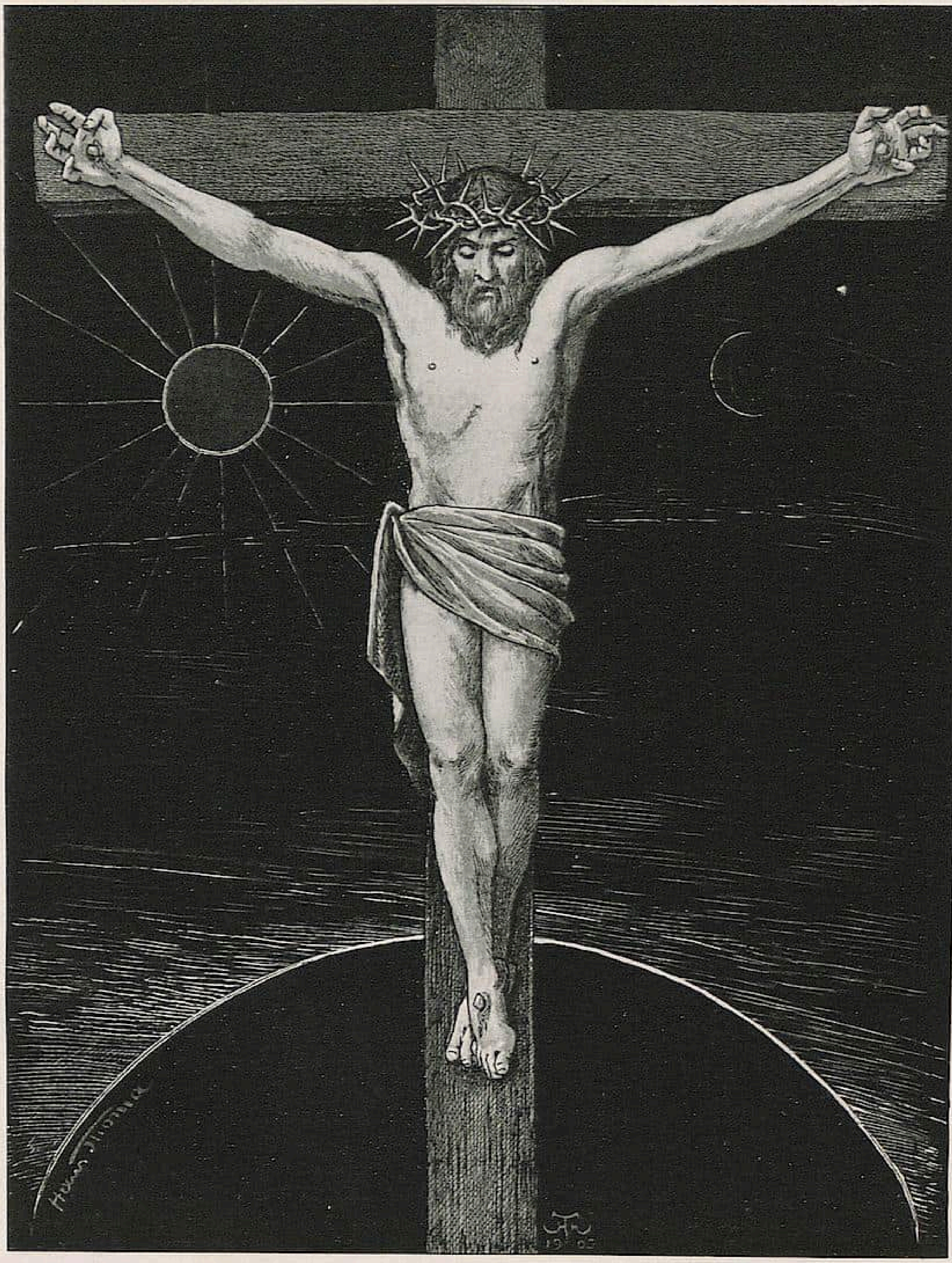
Mit Genehmigung des Verlages
Breitkopf & Härtel, Leipzig

HANS THOMA
DIE SCHWESTER DES KÜNSTLERS (LITHOGRAPHIE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HANS THOMA WEIHNACHT (LITHOGRAPHIE. 1903)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HANS THOMA — CHRISTUS AM KREUZ (LITHOGRAPHIE. 1903)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

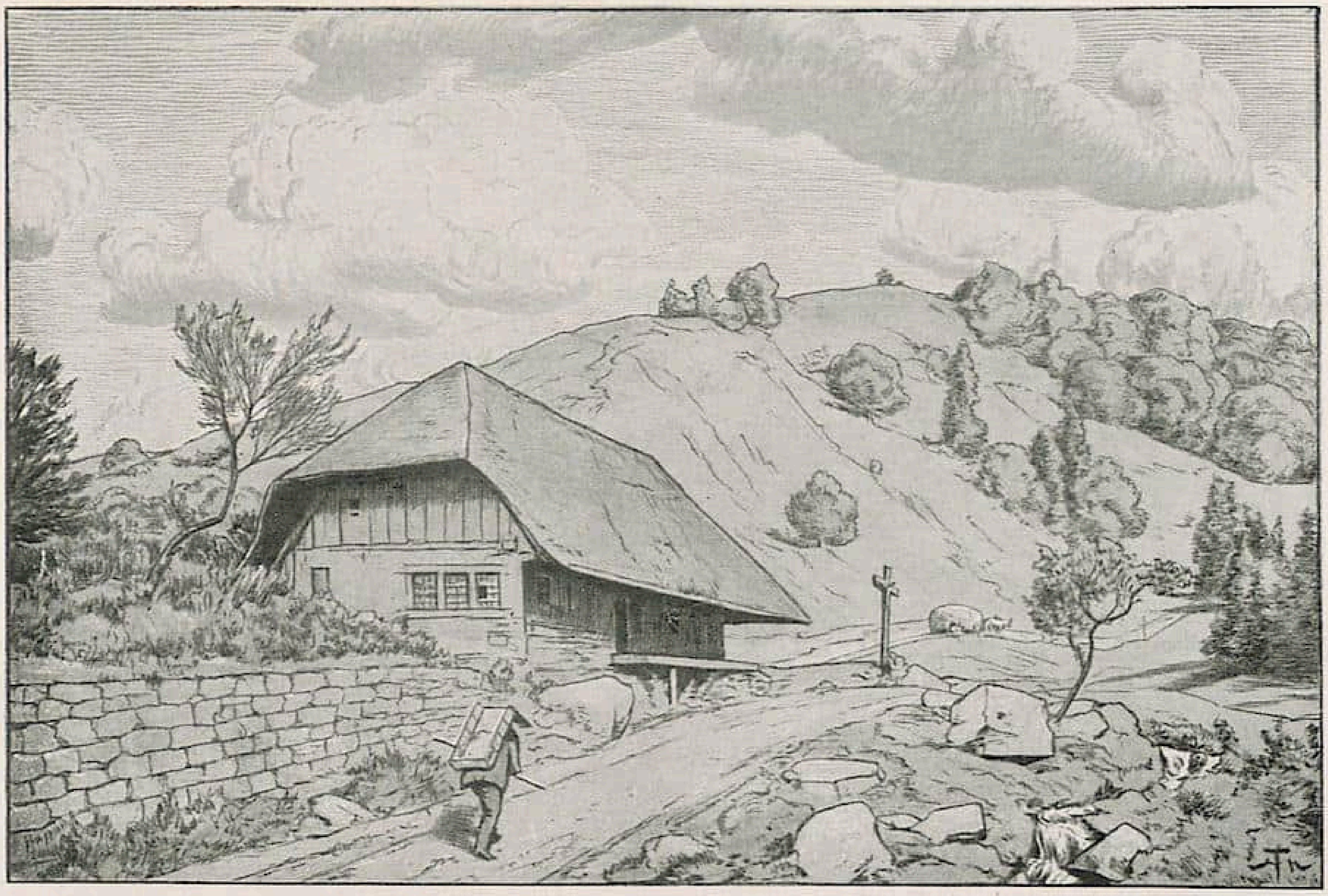
HANS THOMA MÄDCHENBILDNIS (RADIERUNG. 1911)

volle oder fröhliche Umschreibung mit natürlichem Geschmack und sicherem Takt geadelt worden wäre.

Von all diesen Eigentümlichkeiten des Volksgeistes sind Züge in Thomas Wesen und Schaffen erhalten. Sie prägen sich in bildhaften Gestaltungen aus und sprechen als phantastische, symbolische, mythische Verdichtungen zu uns. Als Thoma mit seinen ersten Werken und Drucken bekannt wurde, war die junge Dichterschaft und die Jugend davon entzückt. Ganz „Gründeutschland" huldigte „seinem deutschen Maler", um mit Liliencron zu reden. Es kam in Jugendbildungskreisen sogar etwas wie eine Strömung zugunsten „seiner Kunst für das Volk" zustande. Der zunehmende „Bildungsintellektualismus" und die Hast, mit der eine „Schulreform" die andere jagte, hat aber die aufbrechenden Keime einer auf deutschem Boden stehenden ästhetischen Erziehung sich nicht entwickeln lassen. Was sich sonst noch als Einbürgerung der „Kunst ins Volk" in Volksakademien, in ästhetischen und ethischen Kulturvereinen und ähnlichen Wasserschossen des Kulturlebens auftat, schob die künstlerische Erziehung auf volksfremde Geleise.

In der Tat haben auch die phantastischen Gestaltungen Thomas den unverfälschten, völkischen Nährboden, der einst die Fabeltierwelt der Schongauer, Grünewald und Dürer geschaffen hatte. Der „Rätselrachen" (Das Kind im Ungeheuer) ist „rings von Zähnen umgiert"; das menschliche Leben aber „sitzt und jubiliert", wie Dehmel sagt. Die „Harpyie" ist das „Furchtbare", das in verzweifelten Nachtstunden und Seelenzuständen als ein Zwitter und Bastard der Einbildung vor der Seele steht. Kann das von der Erdschwere befreite Menschwesen nicht ebenso leicht über die Welt dahinfliegen, wie das „Kind auf der Schwalbe" über Berg und Tal schwebt? Sind diese und andere Blätter nicht ebenso köstliche, aus tiefstem Naturempfinden stammende Symbole in Bildern allgemeiner Wahrheiten, wie sie jeder erleben kann, und wie einst

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HANS THOMA HAPPACH (LITHOGRAPHIE. 1896)

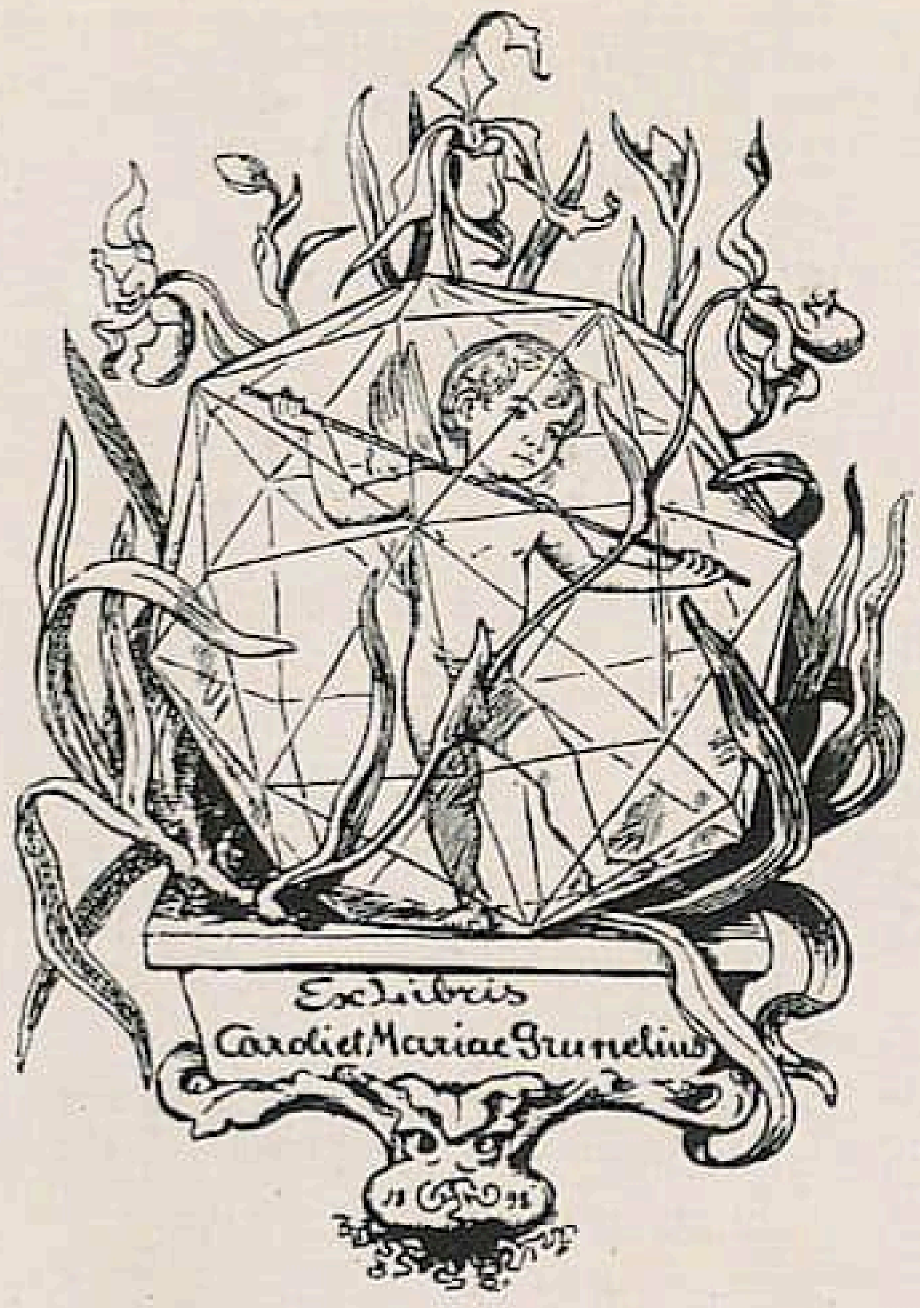
Dürer sie in seinen drei großen Kupferstichen aus humanistischen Bezirken in die Kunst gerettet hat? Allerdings, Kunstfreunde und Kunstkenner, denen der Künstler nur ein System von sich auswirkenden Kunsttheorien ist, werden weder zu derartigen, noch zu den übrigen Bildungen Thomas ein anderes als ablehnendes Verhältnis haben. Aber Thoma hat durch ein Menschenalter von Schaffen und durch Tausende von Werken gezeigt, daß noch genug von Kunst und Kunstwert bleibt, auch wenn man die schillernden und modeartig sich wandelnden Kunsttheorien an seinem Werk in Abzug bringt. Auch die zunehmende Steigerung der geldlichen Werte der Graphik darf in unserer, leider fast nur noch geldlich wertenden Zeit in dem Sinne gedeutet werden, daß das Volk der Sammler sich des Wertes dieser Kunst bewußt zu werden beginnt.

Darauf kommt es jedoch in der Thomaschen Graphik nicht an. Ihr Wesen ist mit den Worten gekennzeichnet, die der greise Meister am 70. Geburtstag bescheiden an seine ihn feiernden Verehrer richtete: „Für das Fest ..... könnte ich wohl nicht genügend danken, und es würde wie ein Druck auf mir liegen, wenn ich nicht annehmen dürfte, daß dies Fest aus der Freude an der Kunst hervorgegangen ist. — So denke ich auch, daß, wenn man mich feiert, es nicht deswegen geschieht, weil ich etwas Neues, unbekannt Fremdes gebracht habe, sondern deshalb, weil ich dem Volk einen Teil von dem erhalten und vielleicht wiedergebracht habe, was es als sein Eigentum erkennen, verstehen und manchmal auch lieben kann. Ich habe das, was ich geben konnte, aus der Gemeinsamkeit des Volksgefühls schöpfen können, als dem geistigen Gut, an dem wir alle teilnehmen.“ —

Die Werke, in denen „der Duft und die Herbe der gesegneten Gaue“ der Thomaschen Heimat so erfrischend und erhebend atmen, sind die landschaftlichen Stoffe, die auch im graphischen Werk der Zahl und Bedeutung nach an erster Stelle stehen.

Die oberdeutsche Landschaft, Schwarzwald und Rheinebene, dann aber auch der Taunus und das Maingebiet, die den deutschen Genius Goethe schon zum dichterischen Landschaftsmaler gemacht haben, nehmen in Thomas Werk einen hervorragenden Rang ein. Doch auch die oft besuchten italienischen Gaue und selbst das Meer lieferte Vorwürfe für das Weltbild, das Thoma in der Landschaft seiner Heimat gibt. Alle Tages- und Jahreszeiten, alle Stimmungen und Formbildungen sind

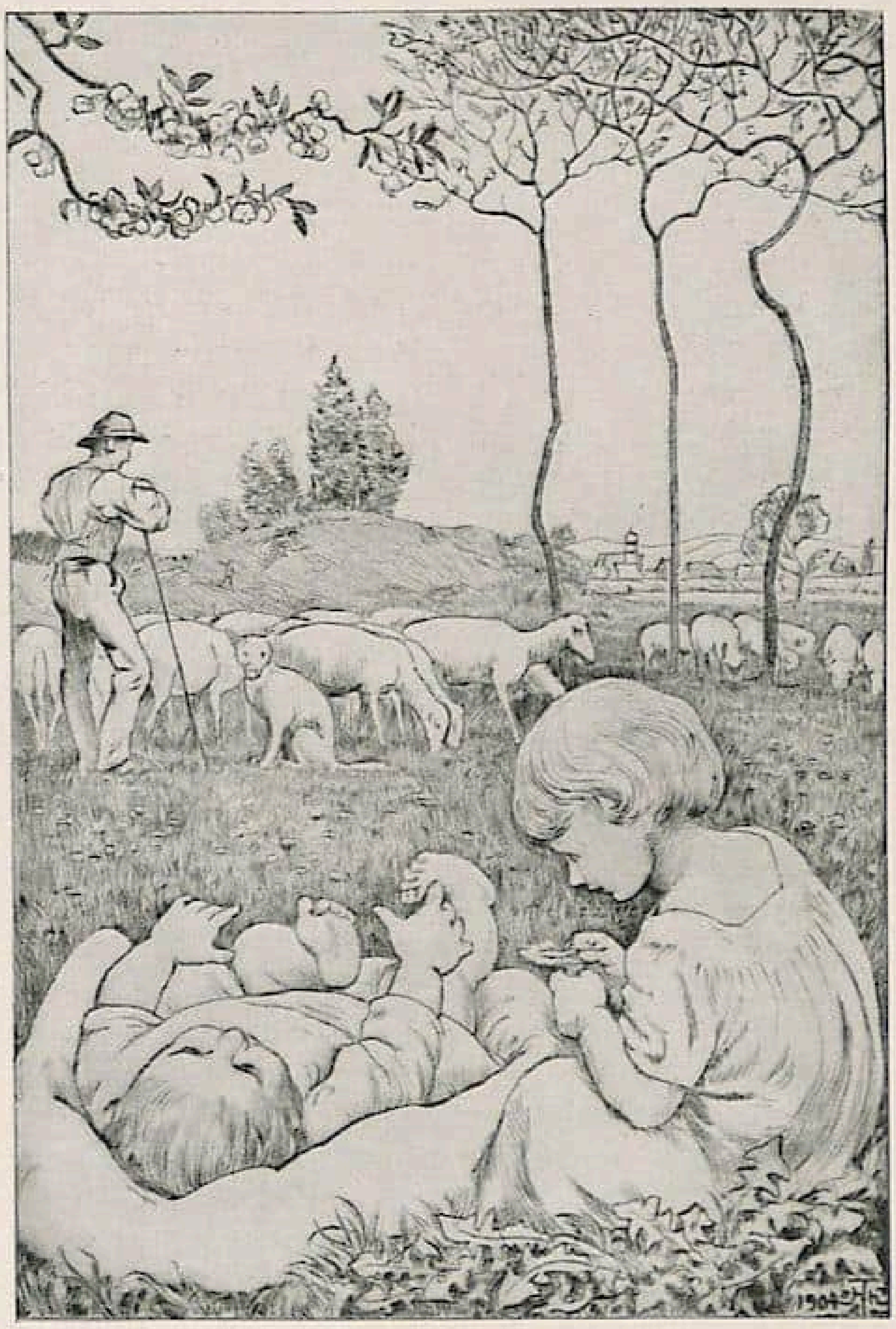
HANS THOMA ◆ EXLIBRIS (LITHOGRAPHIE)



HANS THOMA ◆ EXLIBRIS (LITHOGR.)

in reichem Wechsel und in immer zutreffender Technik vorhanden. Das pantheistische Bekenntnis zur Schönheit der Erde in allen ihren charakteristischen Erscheinungsformen, von der Pflanzenstaude an bis zur Hochalpenwelt, verrät, daß Thoma mit mehr als nur dem „guten Augenpaar“ sieht, wie er auch in seinen figuralen Werken mehr gibt, als das zeitliche Erlebnis. Denn Antikisches, Mittelalterliches und Heutiges, Dämonisches, Spukhaftes und Phantastisches entquillt mit gleich lebendigem Strom seinem Innern. Und über alles breitet er den Frieden und die Stille einer mit sich und der Welt in Harmonie befindlichen Seele. Das ist vielleicht das Weihevollste in der Kunst Thomas, daß sie in allem Wirrnis und Kampf des Lebens zeigt, daß nie ein Bruch mit der Natur stattgefunden hat, daß Sinnliches und Geistiges, Empfindung und Schaubarkeit, Anregung und fertiges Werk aus der Tiefe einer fein ausgeglichenen, ungebrochenen, gesunden, natürlich und menschlich rein und ganz empfindenden Seele stammen, daß sie nicht nur eine Verklärung, sondern eine wahrhafte künstlerische Ausprägung seiner Weltauffassung sind.

Das ist neben dem sinnlich Reizenden das Erhebende und Heiligende der Kunst Thomas.



HANS THOMA AUF DER WEIDE (RADIERUNG. 1904)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Mit Genehmigung des Verlages
Breitkopf & Härtel, Leipzig

HANS THOMA
DER HEILIGE CHRISTOPHORUS (LITHOGRAPHIE. 1896)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WIE ICH DAZU KAM, GRAPHIKER ZU WERDEN

BRIEF HANS THOMAS AN DIE SCHRIFTLEITUNG

Gern komme ich Ihrem Wunsche nach in sachlicher Weise einige Mitteilungen zu machen wie ich dazu kam Graphiker zu werden, kam ich doch erst in schon vorgerücktem Alter dazu Lithographien und später auch Radierungen zu machen. Meine Zeichnungen und Aquarelle fanden die Gunst des Publikums viel eher als meine Bilder. Diese Handzeichnungen wurden meist in der Absicht gemacht sie an gute Freunde zu verschenken es waren Gelegenheitsarbeiten ohne eigentlichen Zusammenhang. Manchmal wurde ich veranlaßt kolorirte Zeichnungen zu wiederholen, das war mühsam.

Anfang der 90. Jahre erhielt ich eine Geschäftsanzeige aus Berlin worin ein Handapparat empfohlen wurde „Tachograph" genannt mit dem man Lithographien herstellen und eigenhändig drucken könne, das leuchtete mir ein und so vervielfältigte ich einfache Konturenzeichnungen mit der Absicht sie von Hand zu kolorieren. Natürlich konnte ich von solchen Drucken nur etwa 10—20 Exemplare herstellen von denen ich je 2—3 bemalte. Auch diese gingen meist geschenkweise in die Welt und wurden als „geschenkter Gaul" harmlos aufgenommen. — Um die unvollkommene und doch mühsame Arbeit zu überwinden ging ich später zum Lithographen und ließ dort drucken; in früher Jugend war ich einmal Lithographenlehrling und so waren die dort erworbenen Erfahrungen für mich auch nicht verloren; ich machte meine Zeichnungen auf Stein und später auf Aluminium; — auch diese Drucke wurden in nur kleiner Auflage hergestellt und kamen in den Handel ohne viel beachtet zu werden — die Druckplatten wurden zerstört. Da inzwischen die Originaldrucke doch rar und auch in Anbetracht ihrer Einfachheit für den Verkauf in den Kreisen wo sie eigentlich den meisten Beifall finden konnten zu teuer wurden hat Breitkopf & Härtel von einer großen Anzahl derselben Nachbildungen hergestellt die zu billigem Preis ziemliche Verbreitung gefunden haben.

Später probierte ich das Radieren — aber das Aetzen war mir eine leidige Sache, die mir nicht recht gelingen wollte. — Da kam durch Zufall mir ein Stück vernickeltes Zinkblech, der Abfall von einer hinter einer Wandlampe angebrachten Reflexspiegelung, in die Hand. Ich probierte darauf die Radiernadel, kratzte auch einen Kopf hinein und übergab das Blech dem Kupferdrucker, die Sache sah nach etwas aus und von da an machte ich nur noch Nadelarbeiten ohne Aetzung — ich konnte so ohne Grund aufzutragen jederzeit an meiner Zinkplatte arbeiten und sie weiterführen. Der Nickelüberzug wurde durchkratzt mehr oder weniger tief ins Zink hinein. Die Vermutung die ich hatte, daß dieser Nickelüberzug der Platte in Bezug auf die Ausdauer im Druck eine große Festigkeit geben würde, hat sich gut bewährt, man kann schon eine Auflage von ein paar hundert Drucken machen, ohne daß die Platte wesentlich Schaden leidet.

Natürlich muß man auf Manches verzichten, was an Feinheit des Tones die geschickte Handhabung der Kupferätzung hervorbringen kann. Der direktere Willensausdruck des Künstlers, der in solchen Kaltnadelarbeiten auf Nickelzink sich geltend machen kann, mag für manch anderes entschädigen. Die Leichtigkeit, daß man zu jeder Zeit, ohne alle Vorbereitung an solchen Platten arbeiten kann, ist auch eine Sache, die man dem Resultat in günstiger Weise ansehen kann; für Kaltnadelarbeit ist dies vernickelte Zinkblech jedenfalls besser als die Kupferplatte, die für Aetzung sich eignet, aber für Nadelbehandlung schwieriger ist. Da auch andere Künstler diese Zinkplatten vielfach benützten, wurden sie diesem Zweck dienlich sorgfältiger hergestellt, sie sind billig was in der jetzigen kupferarmen Zeit auch nicht zu unterschätzen ist.

Was die Orginalgraphik in der Malerei bedeutet ist allgemein bekannt und schon vielfach ausgesprochen worden, sie kann gewissermassen als der persönlichste Ausdruck vom Wesen eines Künstlers gelten; die Hand kann unmittelbarer d. h. mit den wenigsten Mitteln zum Ausdruck bringen, was der Kopf mit seinen Phantasievorstellungen denkt, ja die Griffelkunst kann auch von guter Einwirkung auf die eigentliche Malerei sein, die eine viel schwierigere Handhabung zu bewältigen hat — die untrennbare Einheit von Zeichnen und Malen wird hergestellt. Auch giebt die Graphik, die direkt aus der Hand des Künstlers entspringt, eine gewisse Klarheit über die Grenzen der jetzt zu so hoher Vollkommenheit gelangten

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

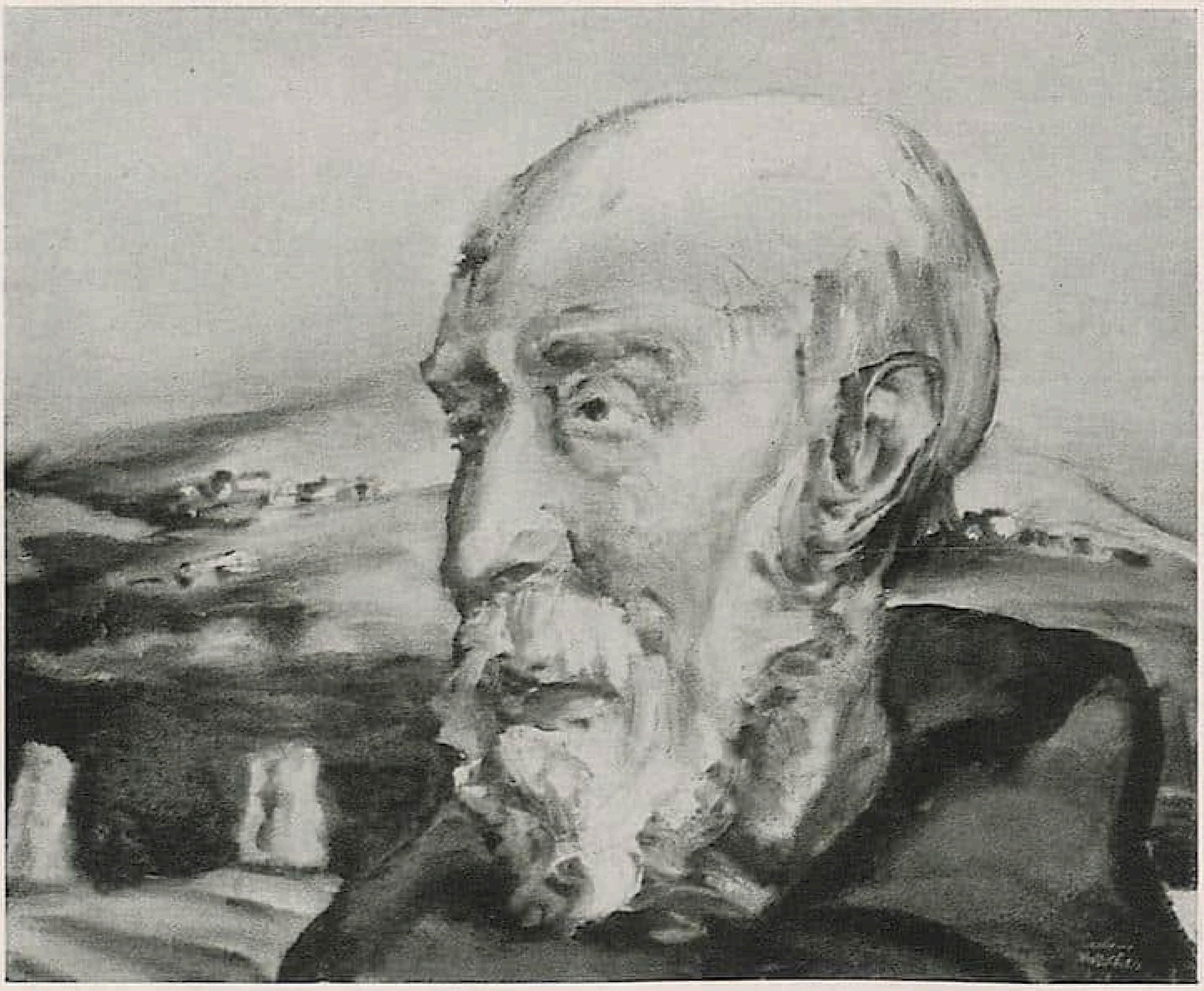
photomechanischen Reproduktionstechniken, die ja in der Nachbildung von Kunstwerken kaum noch Grenzen kennt und befähigt ist, das Feinste zu übermitteln.

Die Originalgraphik hat etwas von dem Persönlichen was die Handschrift hat, der Künstler kann dadurch sein Lebensgefühl deutlich zum Ausdruck bringen, meist mehr als in den von großen Vorbereitungen abhängenden Malereien; so kann die Griffelkunst Dinge wagen, die das leichteste Spiel der Phantasievorstellungen bedeuten, die Erkenntnis vom Wesen des künstlerischen Schaffens kann geklärt werden, die Erkenntnis, daß die Hand die Vorstellungen des Kopfes zeigen und zeichnen muß.

Doch ich schließe, da ich fürchte, wenn ich auf diesem Wege weiter gehe, auf platte Selbstverständlichkeiten zu geraten.

HANS THOMA DER TOD (RADIERUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JULIUS HÜTHER PROPHETENKOPF

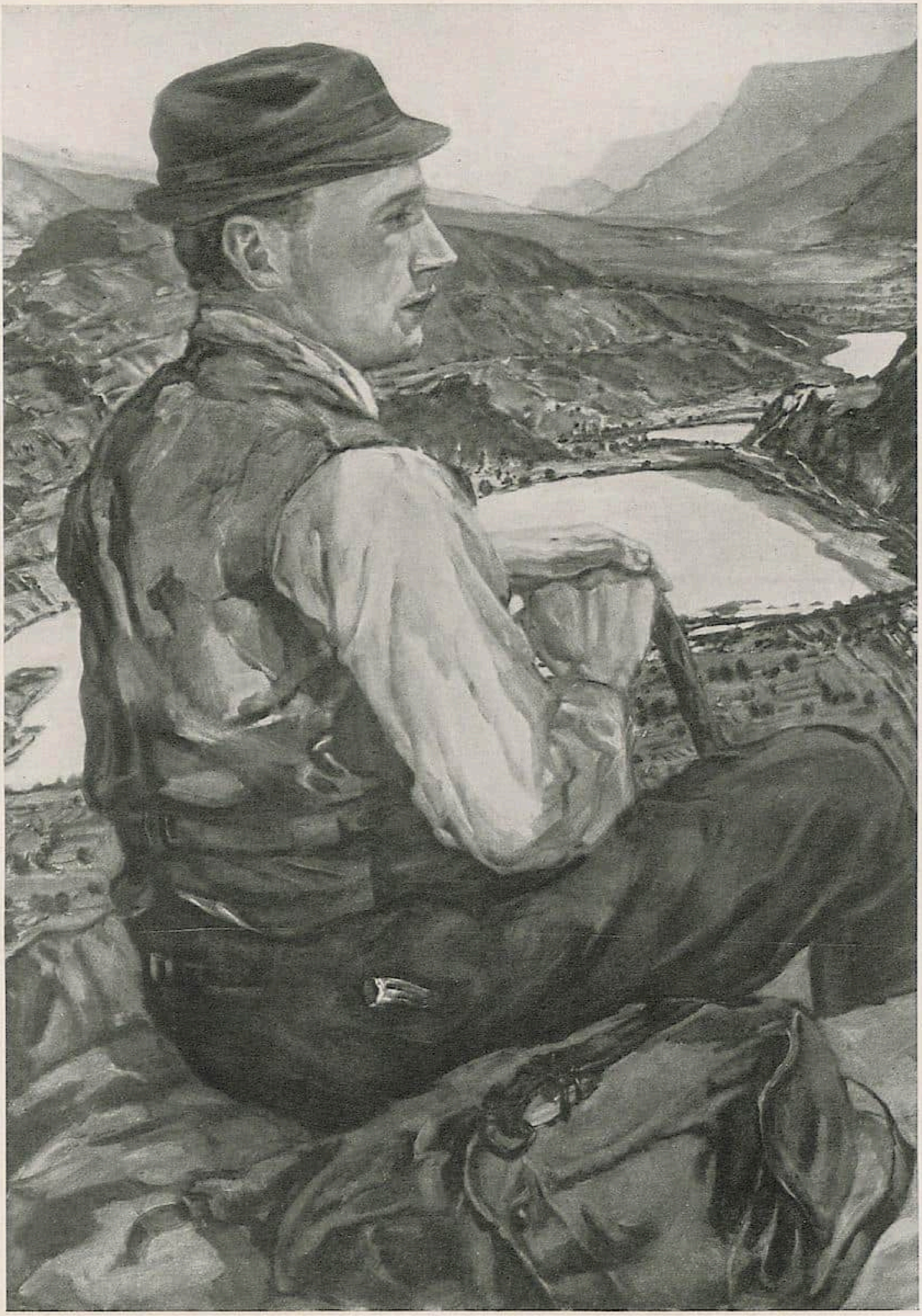
JULIUS HÜTHER

Von DR. WILLY BURGER

Eine Richtung der modernen Aesthetik und zwar diejenige, die ihre Waffen zur Sicherung der Stellung des Impressionismus verwandte, hat sich besonders für die Gleichgültigkeit der vom Maler behandelten Stoffe ausgesprochen. Allein wie so oft war auch dies eine ästhetische Forderung ad hoc, auf die Bedürfnisse der Stunde zugeschnitten. Ein Blick auf die Entwicklung der Kunst genügt, um zu erkennen, daß das Auftauchen neuer Stoffgebiete, eine abweichende Behandlung der altüberkommenen, jedesmal den Beginn einer neuen Aera in der Kunst charakterisiert. Jenes oft zitierte Schlagwort von der Madonna und dem Spargelbund paßte nun durchaus für den jeder Monumentalmalerei entgegenarbeitenden Impressionismus, dessen Probleme auf Darstellung des flüchtigen Moments, auf Vermeidung der Schilderung jedes Beharrens gerichtet waren. So ist es keine Laune unserer jungen Künstler, wenn sie gegenwärtig der Figur im Bilde eine bevorrechtigte Stellung einräumen, sondern die geschichtlich notwendige Reaktion auf die illusionistischen Tendenzen des Impressionismus, da die menschliche Figur den Brennpunkt einer jeden monumentalen Gestaltung bildet. Ob es allerdings nötig sein wird, die in jüngster Zeit zu Tage getretene Vorliebe für Schilderungen aus dem Gebiete der biblischen Geschichte mit einem gesteigerten religiösen Empfinden zu erklären, das zu beurteilen, dazu stehen wir noch zu sehr im Flusse der Dinge; der einzelne mag ja vielleicht solchem Fühlen ferne stehen, in der Masse ist es jedenfalls vorhanden. Wie dem nun aber auch sei, für jeden Fall bieten die Erzählungen der beiden Testamente eine reiche Fundgrube für Darstellungen des menschlichen Körpers, die ohne jeden weiteren Kommentar unmittelbar zu den Sinnen des Beschauers sprechen.

Zu den jüngeren Münchner Künstlern, die sich in der Stille am erfolgreichsten um einen neuen Stil in der Malerei bemüht haben, gehört heute JULIUS HÜTHER. In seinen Gemälden, bisher nur Tafelbildern — er teilt dies

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

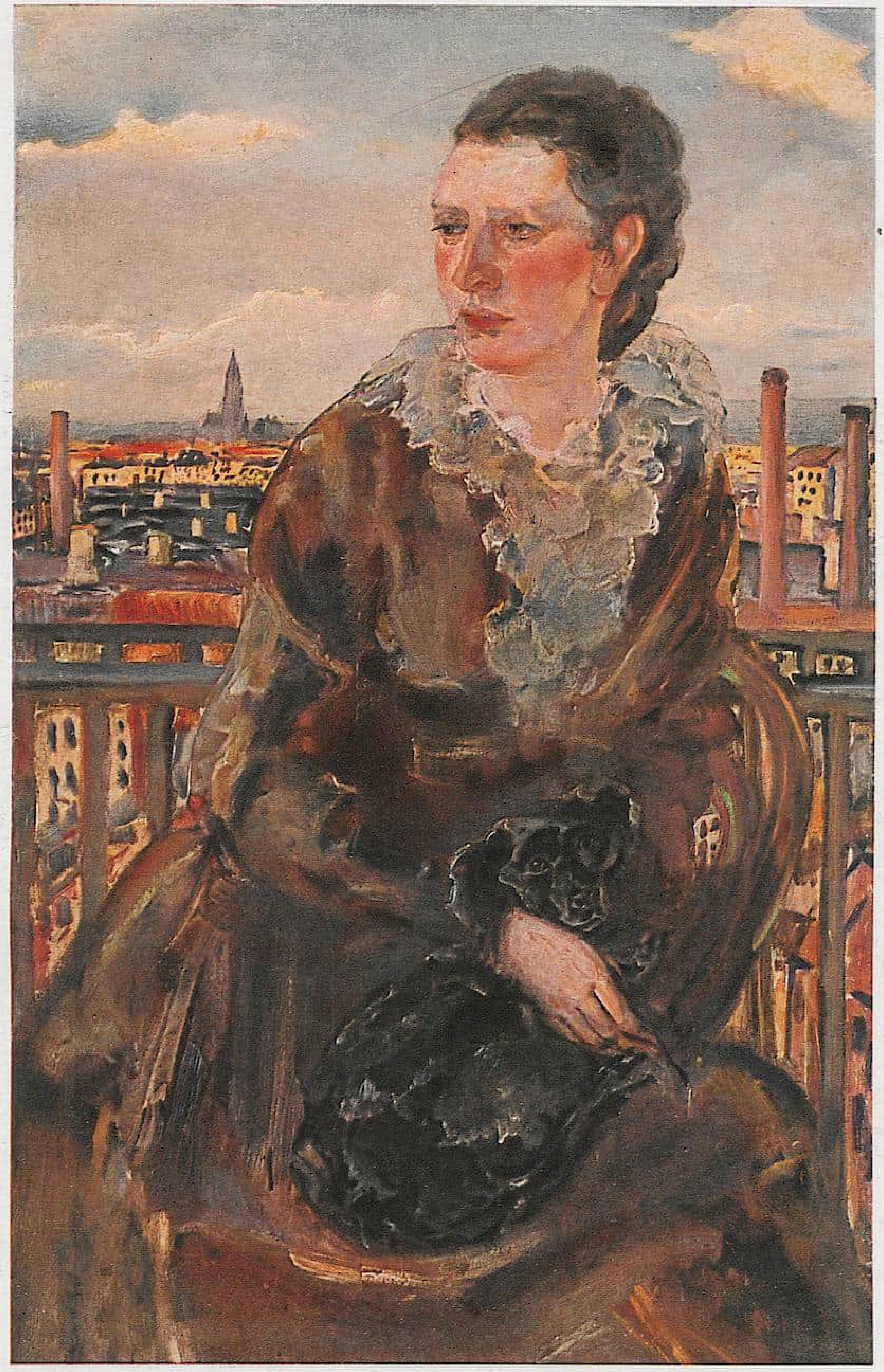


JULIUS HÜTHER — AUSBLICK INS SARCATAL

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JULIUS HÜTHER SELBSTBILDNIS

B M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



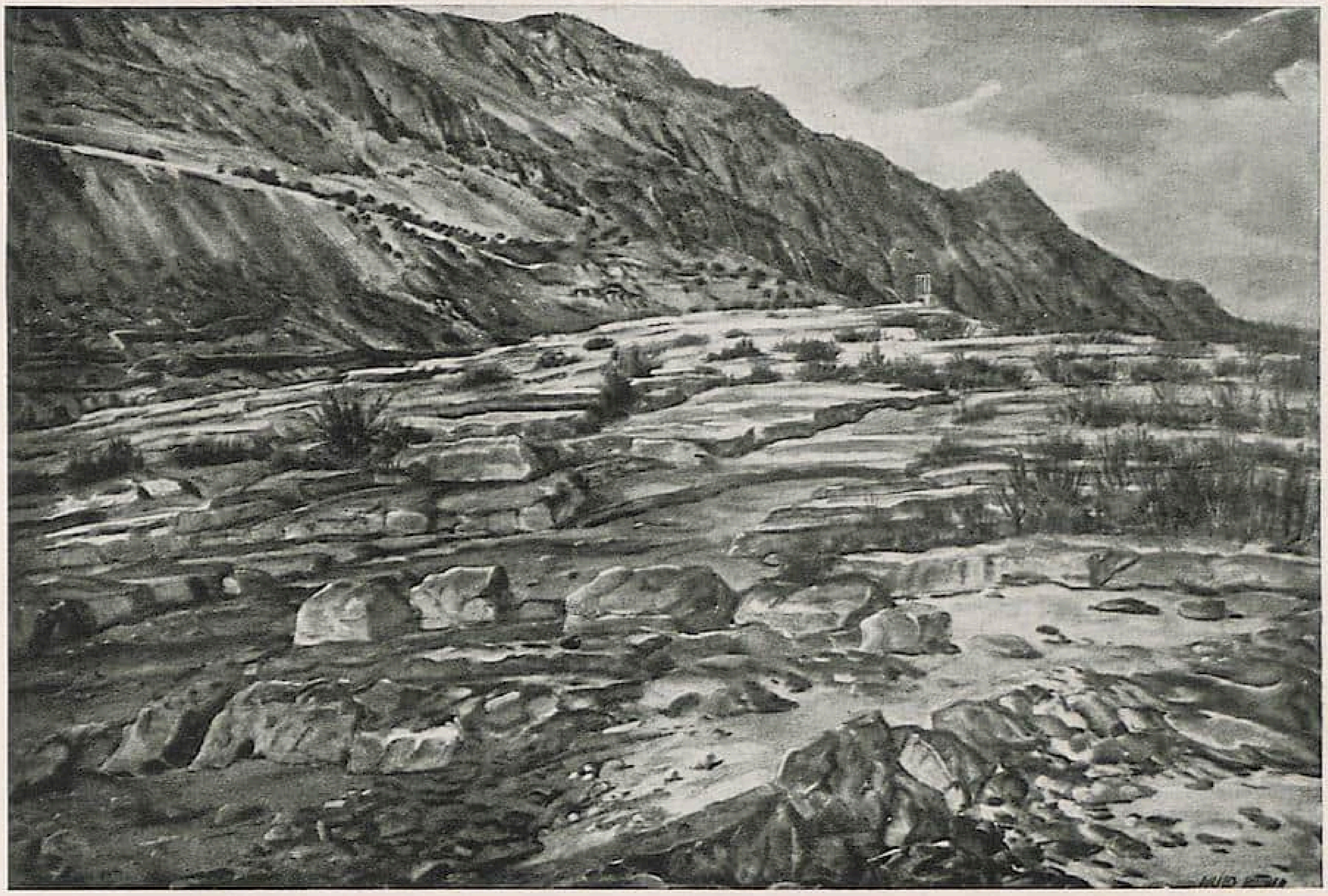
JULIUS HÜTHER — DIE GATTIN DES KÜNSTLERS

KUNSTBIBLIOTHEK
Staatliche Museen
zu Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

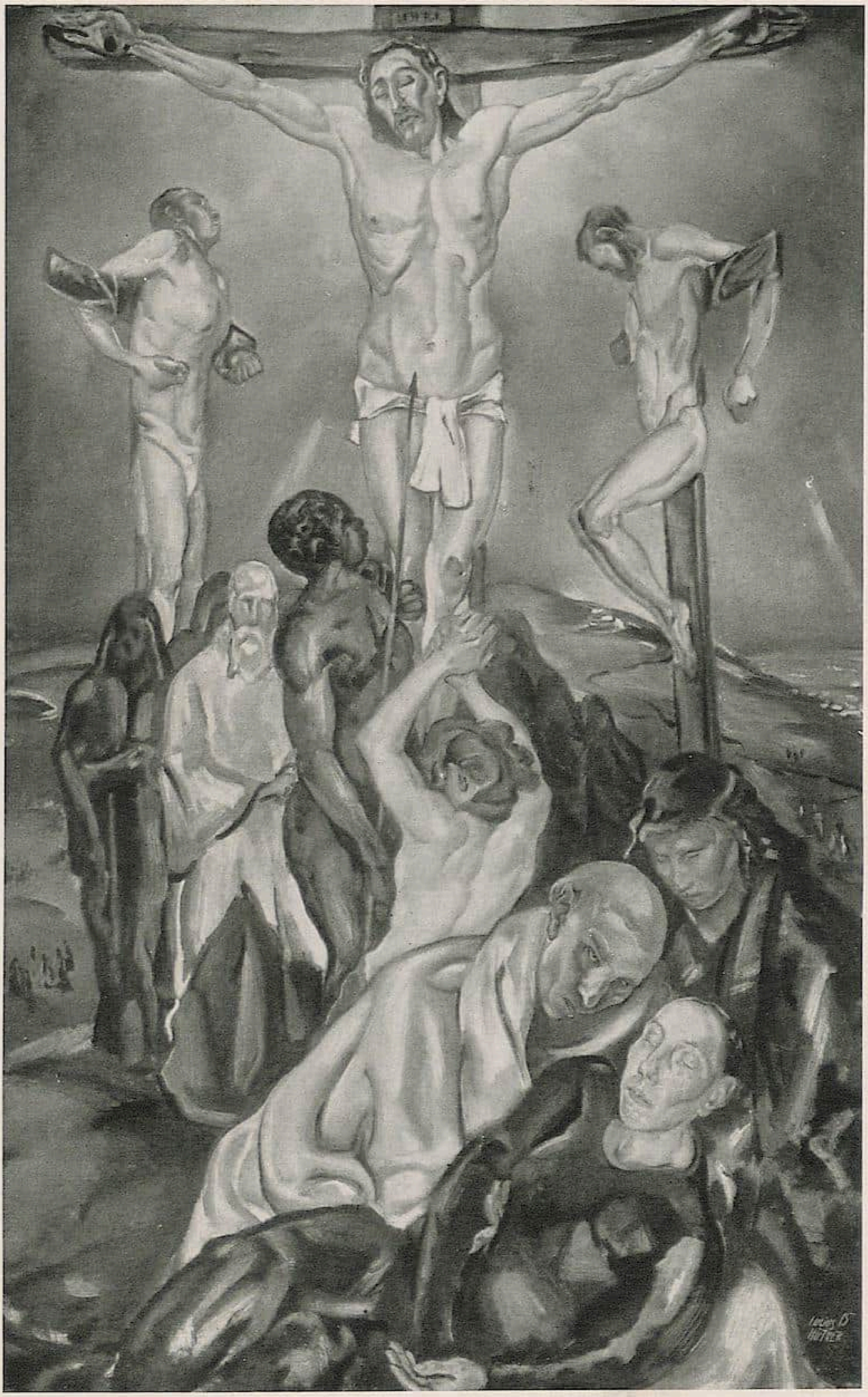
Schicksal mit so manchem andern Begabten der Jüngeren — finden sich alle die Elemente zu einem großen, monumentalen Stil, als die Berücksichtigung nur des Wesentlichen, die Abstrahierung des Unbedeutenden, die Vereinfachung der Form- und Farbsprache. Und diese Leitsätze werden in einer persönlichen, selbständigen Verarbeitung geboten, ohne jenes peinliche Abschreiben von dem Begründer unserer monumentalen Malerei. Die Beziehungen zu Hodler beschränken sich anscheinend auf den gleichen Ausgangspunkt, auf das künstlerische Erlebnis vor jenen Fresken Giottos, die den Anbruch einer neuen Zeit verkünden. Hüthers „Requiem aeternam“, ein Mönchsbegräbnis, das heute im Besitze der Münchner Pinakothek ist, macht die Zusammenhänge vielleicht am deutlichsten offenbar, enthüllt aber auch die Selbständigkeit des Modernen, seine veränderte Auffassung, wenn man es mit Giottos Wandbild in St. Croce zu Florenz, der „Beweinung des hl. Franz“ vergleicht. Schlichtes, einfaches Empfinden ist beiden Werken gemeinsam; bei dem modernen ist vielleicht der Ausdruck der Trauer noch um einige Nuancen gedämpft. Anders aber stehen die Figuren im Raume; bei Giotto eine Entfaltung des Vorgangs in die Breite, die strengen Horizontal- und Vertikallinien durch zahlreiche, schräg geführte Ueberschneidungen gemildert; in dem jüngeren Bilde herrscht eine Tiefenwirkung vor, ein Streben in den Raum hinein durch die Diagonalstellung der Figuren; die Vertikalen überwiegen, es überwiegt die energische Betonung der Stützen und gibt dem Bilde etwas prachtvoll Gefestigtes, Ruhe und Kraft und eine Geschlossenheit, die auf alle Begrenzung des Raumes verzichten kann. Die Liniensprache ist nicht so wohlgerundet, sie hat etwas Herbes, Kerniges, in der Faltengebung Nervöses. Auf die prächtig charakterisierten und differenzierten Gesichter mit ihrem mannigfach abgestuften Ausdruck der Trauer hinzuweisen, erübrigt sich (Abb. Jahrg. 1914/15, S. 423).

Noch öfter hat sich Hüther mit biblischen Themen beschäftigt. Auf dem Bilde der „Susanna im Bade“ ist kein dramatisches Geschehen, kein wildbewegtes Durcheinander von menschlichen Leibern gegeben, die drei Gestalten bauen sich in der Lotrechten, gemäßigt in der Bewegung, fast als Stilleben auf. In der Komposition klingt eine parallelsymmetrische Anordnung durch; gegenüber dem wahllos Zupackenden früherer Anschauung eine geregelte, gesetzmäßige, kurz archi-



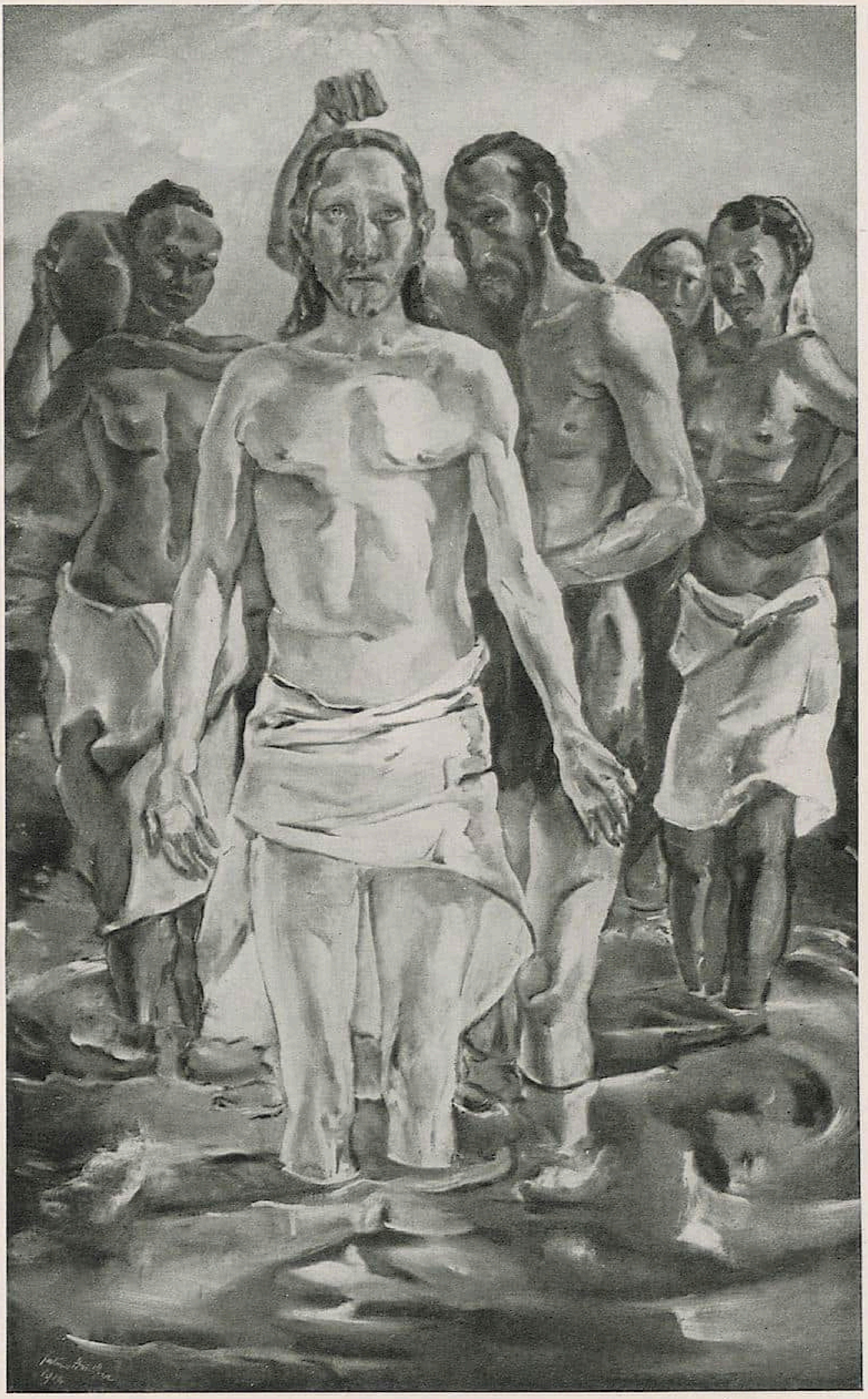
JULIUS HÜTHER — TRENTINO-LANDSCHAFT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



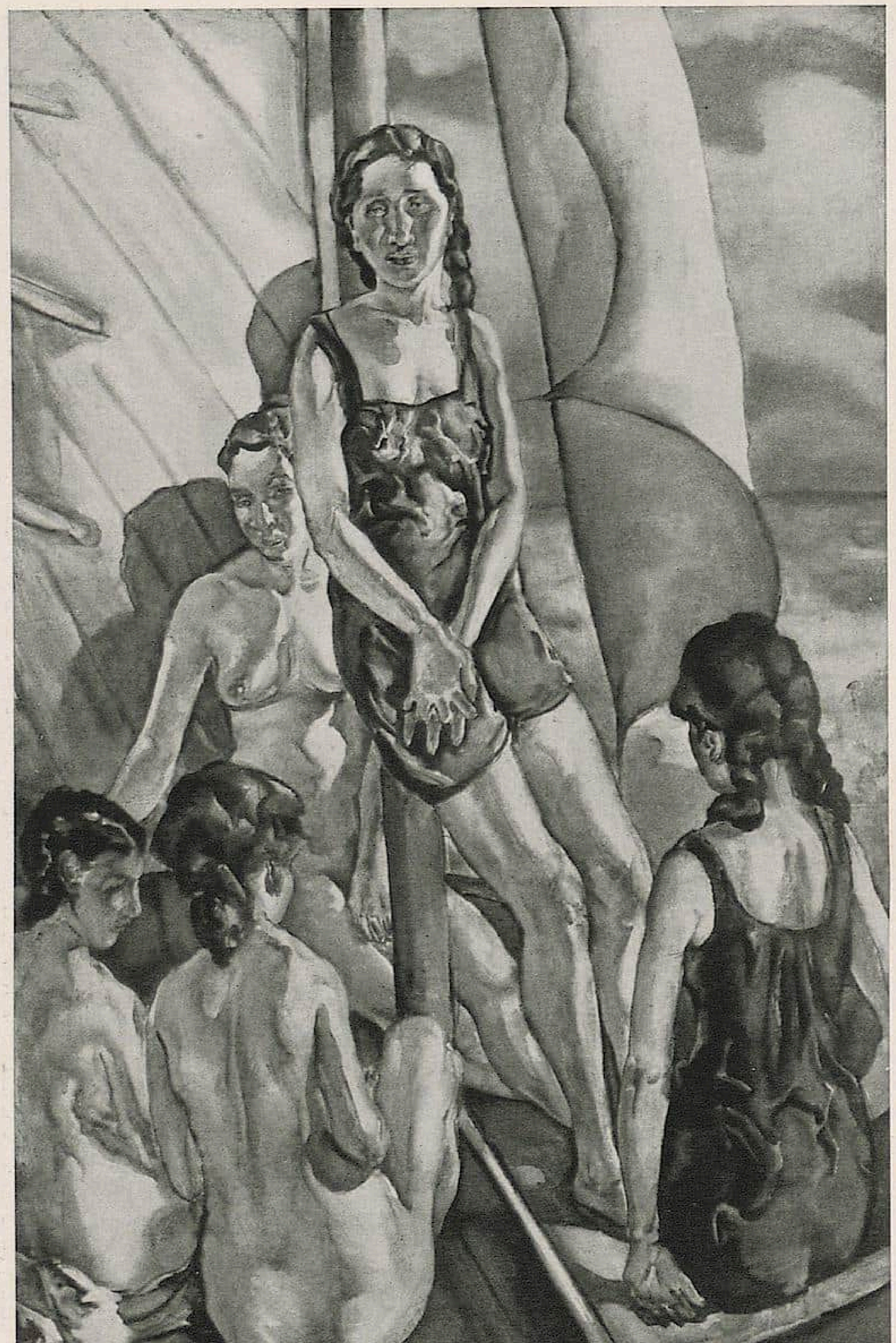
JULIUS HÜTHER KREUZIGUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



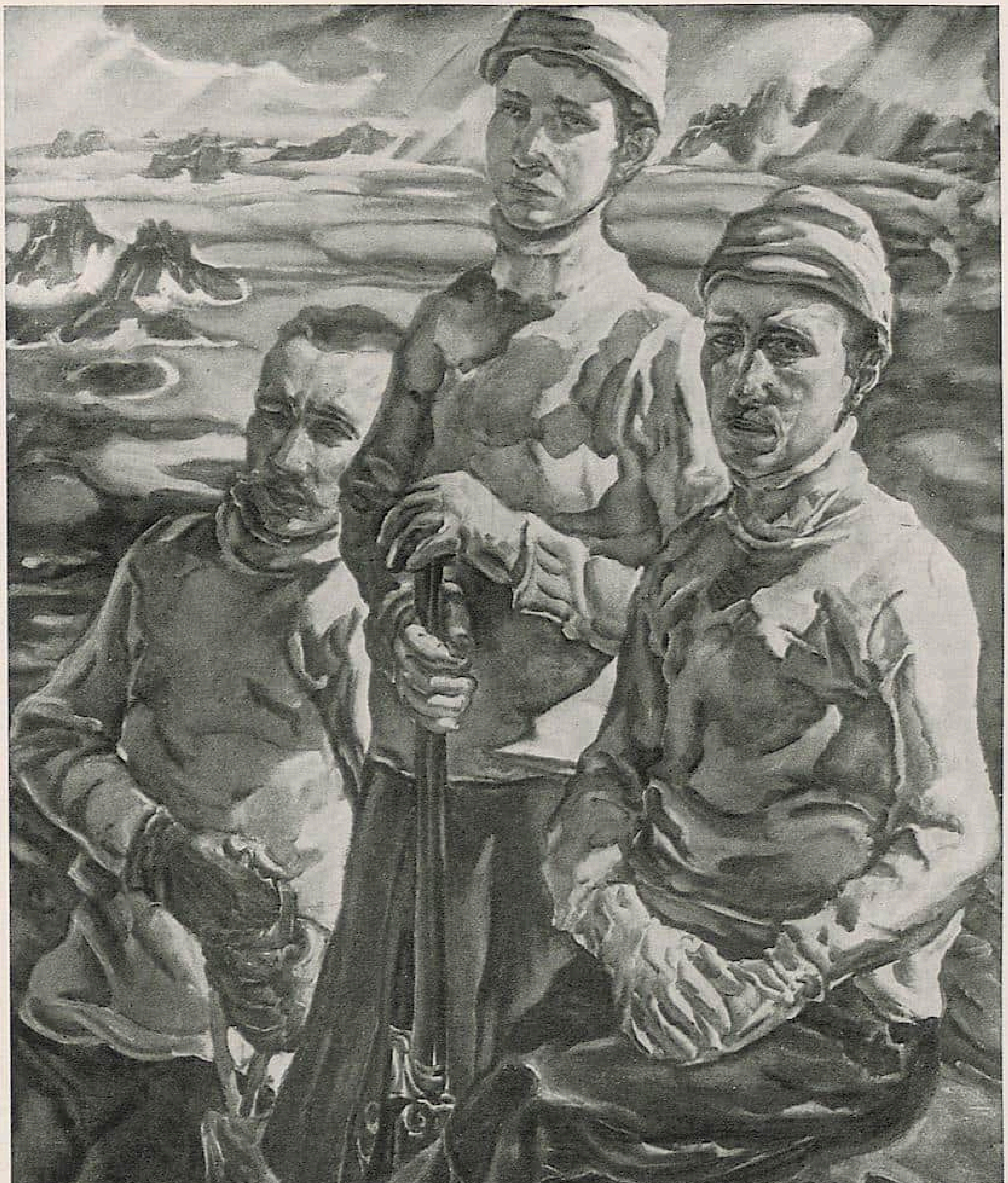
JULIUS HOTHER — DIE TAUFE CHRISTI IM JORDAN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JULIUS HOTHER IN DER BARKE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JULIUS HÜTHER IN DER BRENTAGRUPPE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

tektonische Führung und Bevorzugung der Linie. In anderer Weise, im Wechsel heller und dunkler Farben, ist der architektonische Aufbau in der „Kreuzigung" geregelt. Bekanntlich hat dies Bild bei seiner diesjährigen Ausstellung in der Münchner Secession das Mißfallen eines Teiles der Presse erregt wegen des Rückenaktes der das Kreuz umklammernden Magdalena, die auf dem Rubensschen Bilde der Münchner Pinakothek, den reuigen Sündern vor Christus, einem für eine katholische Kirche gemalten Bilde, doch ebenso leicht bekleidet erscheint. Die „Kreuzigung" ist aber ein mit tiefem Empfinden gemaltes Werk, in dem namentlich die Gruppe der um die ohnmächtig niedergebrochene Maria beschäftigten Personen eine verinnerlichte Auffassung zeigt. Und das jüngst wieder zitierte Goethewort: „Unsern jungen Malern fehlt es an Gemüt und Geist" paßt nicht auf den Heiland, der in ergreifender Weise den Ausdruck überstandenen Leidens trägt, zu dem man nur in der nordischen Malerei des 15. Jahrhunderts die Parallelen findet. In der Schilderung des Vorgangs hat der Künstler eine mittlere Linie gezogen zwischen der realhistorischen Wiedergabe eines „Gedränges" und einer idealen Abstraktion, die sich auf Maria und Johannes beschränkt. Das Ueberirdische, die Beziehung des Kreuzestodes zur Menschheit, ist in der Art der Lichtführung voll zur Geltung gebracht, das mystisch, außersinnlich hinter dem Körper des Heilands aufflammt, um von da mit abnehmender Helligkeit die einzelnen Gruppen zu beleuchten, während die ziemlich summarisch behandelte Landschaft fast ganz im Dunkeln liegt. — Auch bei zwei weiteren, religiöse Stoffe behandelnden Gemälden, einer „Beweinung Christi" und einem an den Pfahl gebundenen „Hl. Sebastian" ist der architektonische Aufbau der Bildganzen mittels Linie und Farbe zu beachten, bei ersterem auch der tiefe, seelische Gehalt in der Wiedergabe der stillen Trauer.

Hüther hat die Prinzipien seines Stiles auch an anderen Stoffen erprobt. Sieht man von verschiedenen Variationen badender Frauen, die mit der Wiedergabe des menschlichen Körpers sich befassen, und einem Bilde rastender Touristen ab, so ist es hauptsächlich die Landschaft und das Porträt, das ihn bewegt. Auch bei den Bildnissen bewirken der kantige-eckige Linienstil und die kühle Farbensprache eine bedeutsame Steigerung des Ausdrucks; neben dem Formalen ist das Geistige nicht zu kurz gekommen, das Wesentliche, Nichtzufällige an der Persönlichkeit ist zu starkem Ausdrucke gebracht, alles Sachliche mit großer Wahrheit gegeben. Auch in der Landschaft, die meist der Gegend um Trient, dem seenreichen südtiroler Gebiet, entnommen ist, herrscht die Klarheit und Sachlichkeit in der Raumvorstellung vor, gehoben durch die stark akzentuierte lineare Sprache, die die großen Formen der Gegend, die schon Mantegna zu seinen Schöpfungen inspirierten, aufs glücklichste betont.

In der neuen künstlerischen Gesinnung unserer Tage, die auf einen monumentalen, konstruktiven Aufbau hinarbeitet, bildet die Kunst Hüthers einen bedeutenden Faktor; denn zur Herbheit und Straffheit der Form, die vielen der am Werk mitarbeitenden Künstler eigen ist, tritt eine Farbgebung, die das allzu Grelle, Laute, Kreischende, kurz Plakatmäßige mit Takt vermeidet und doch kräftig genug ist, um von dem architektonischen Gerüst nicht beiseite geschoben zu werden, vielmehr sich diesem selbst mit feinem Verständnis anzupassen versteht. Es ist eine Kunst, die das ewige alte Problem jeder Malerei, das Verhältnis zwischen Form und Farbe, in eigenartiger und selbständiger Weise zu lösen sucht.

EIN GRABMAL VON R. ENGELMANN UND H. SCHAEDTLER

In dem parkartigen, stimmungsvollsten Teil des Stöckener Friedhofs in Hannover, etwas erhöht an der Südseite des kleinen Sees gelegen, ist ein schönes Grabdenkmal entstanden, das Grabmal Rheinhold, welches der Bildhauer Richard Engelmann-Weimar zusammen mit dem hannoverschen Architekten Hermann Schaedtler errichtet hat (Abb. S. 268/69).

Die Aufgabe der Künstler bestand nicht allein darin, aus Architektur und Plastik ein harmonisches einheitliches Gebilde zu schaffen, es galt auch das ganze Werk in Einklang zu bringen mit der gegebenen Natur. Es will im Zusammenhang mit seiner ganzen Lage auf einem Hügel angesichts des Sees, es will zusammen mit den Büschen und Bäumen des Hintergrundes, die ihm als wirksame Folie dienen, betrachtet werden.

Die Architektur des offenen Rundbaus verzichtet auf allen von außen herangetragenen Schmuck. Sie wirkt einzig durch ihre Proportionen und durch die Schönheit des Materials, des Dorlaer Muschelkalks. Nur oben an den Pfeilern belebt ein sparsamer plastischer Dekor die schlichten Flächen: im Relief erscheinen trauernde Gestalten mit verhülltem Haupt; aber sie lösen sich nur wenig von der Wand los und stören nirgends die Einfachheit der architektonischen Glieder, verstärken aber die Stimmung der Trauer, die das ganze Werk durchzieht.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Diese Stimmung erhält ihren Brennpunkt, ihre klare Kristallisation in der großen weiblichen Figur, die — ein Werk des Bildhauers Engelmann — das ganze Bauwerk beherrscht und beseelt. Es ist eine sitzende Gestalt, die uns nicht etwa durch eine bedeutende Geste oder eine äußerliche Pose in ihren Bann zu ziehen sucht, sondern die uns einzig durch ein fast melodisches Spiel ihrer Linien unmerklich in eine feierlich ernste Stimmung versetzt. Zusammengesunken, von edler Trauer umfangen, sitzt sie da. Alle störenden Einzelheiten sind getilgt, alles Kleinliche und Zufällige ist vermieden. Auf solche Art fällt alles Banale und Erdgeborene ab und wir haben nun nicht mehr das naturalistische Abbild einer irdischen Frau, sondern das ins Zeitlose gesteigerte Symbol einer stillen Resignation. Einfach und großzügig in der Behandlung der Formen, haben wir hier ein vollwertiges Beispiel für des Künstlers im besten Sinne dekorative Begabung, überall erfreut uns der wundervolle Fluß der Linien, überall der Rhythmus der großgesehenen Flächen und Formen. Von wo wir auch die Figur betrachten mögen, von allen Seiten bietet sie einen in sich geschlossenen, harmonisch bewegten Umriß, stets ordnet sie sich dem architektonischen Rahmen ein. Auch im Material steht sie gut zu der Architektur, denn der Untersberger Marmor, aus dem sie gehauen, hat nicht die harte Weise der andern Marmorarten, die oft so leichenhaft blaß und leblos wirken, er hat einen farbiger und wärmer wirkenden Ton, der gut zu dem Muschelkalk des Bauwerks paßt. — So ist das neue Grabmal ein lediglich aus künstlerischen Forderungen heraus entwickeltes Werk, das wohltuend absticht von den zahllosen Marmorjünglingen und Marmorengeln, die in theatralischer Gebärde auf so vielen Gräbern unserer Kirchhöfe stehen, deren Hohlheit, Aufdringlichkeit und schlechtverstandener Naturalismus nichts zu tun hat mit den ewigen Gesetzen der rein künstlerischen Gestaltung.

DR. P. E. KÜPPERS

JULIUS HÜTHER — DIE MUTTER DES KÜNSTLERS

B M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

R. ENGELMANN UND H. SCHAEDTLER DAS GRABMAL RHEINHOLD IN HANNOVER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

R. ENGELMANN UND H. SCHAEDTLER ☙ FIGUR VOM GRABMAL RHEINHOLD IN HANNOVER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALBERT WELTI — DER KÜNSTLER UND DIE UNWILLKOMMENEN BESUCHER (FEDERZEICHNUNG)

ALBERT WELTI NACH SEINEN BRIEFEN

Von Dr. J. A. Beringer

Als der 50jährige Albert Welti 1912 starb, war sein Schaffen den wenigsten in seinem ganzen Umfang voll bekannt. Die Nachlaßausstellung im Kunsthaus zu Zürich offenbarte erst den ganzen Reichtum und die Eigenart seiner Natur und bekundete mit größter Eindringlichkeit, was für einen einzigartigen Künstler Zürich, die Schweiz und die deutsche Kunst an ihm verloren und was diese drei wieder an einem der Besten noch gut zu machen hatten.

Seitdem ist kein Jahr vergangen, in dem nicht irgend eine größere literarische Veröffentlichung über Welti und sein Schaffen erschienen wäre. So gut die einzelnen Schriften auch sein mögen, sie sind eben doch nur Abstraktionen über seine Werke, Begleitnoten zu seinem Leben. Nun beginnt Welti selbst zu sprechen in seinen Briefen.*) Damit offenbart sich, wie wenn vor einer Bühne der Vorhang weggezogen wird, auf einmal das Schauspiel eines Künstlerlebens in all seinem wogenden Auf und Ab, seinem Ringen, Hoffen, Enttäuschtsein und Siegen, seiner durch angeborenes Schicksal bestimmten Festigkeit des Zieles und seiner durch gemütliche Empfindsamkeit und seelische Reizbarkeit bedingten Abbiegungen vom Hauptweg, in all seinem innerlichen Glück und all seiner Tragik.

Wie wunderbar ergänzen Weltis Briefe sein Menschen- und Künstlertum, wie es seinen Freunden bekannt und teuer war; wie wächst ihnen Welti, ein Ganzer und Einziger, auch im Grab noch wieder teuer ans Herz als ein köstliches Erlebnis.

Wer das Glück hatte, mit Welti zu verkehren, war gewiß vom ersten Zusammensein an überwältigt von der Unmittelbarkeit und Echtheit seines Wesens. So weltungewandt, schweigsam, zurückhaltend, ja zaghaft und scheu er sich zuerst geben mochte, so konnte doch ein seinem Denken und Fühlen verwandtes Wort ihn aufschließen, und er konnte Menschen, Dinge und Kunst mit erstaunlicher Treffsicherheit des Ausdrucks beleuchten, wobei er aber immer die strengste Unparteilichkeit und Unvoreingenommenheit bewies.

Welti war nie in glänzenden Lebensverhältnissen. Brotarbeiten mußten auch von ihm geleistet werden. Aber eher stand er zurück und empfahl seine in ähnlicher Lage sich befindenden Freunde, z. B. Itschner oder Schaupp, als daß er etwas übernommen hätte, was er nicht vollauf leisten konnte. Von den Künstlerfreunden stehen ihm ganz besonders der Radierer Emil Anner nahe, aber noch mehr der ihm künstlerisch ähnlich geartete und doch ganz andere Wege beschreitende Ernst Kreidolf, für dessen Schöpfungen er die bewunderndste Anerkennung hat. Er rechnete diesen fast noch völlig unbekannten Meister der Märchenwelt, der Landschaft und des Porträts zu den größten, zeitgenössischen Künstlern und sah mit Gram, wie spekulative Köpfe ihr Geld an gemalte Nichtigkeiten vertaten, jedoch an dem Zauber der Kreidolfschen Welt verständnislos vorbeigingen.

Im Künstlerischen aber war sein nächster Freund W. Balmer. Welti hielt trotz aller Anfeindungen und Gegenminen an diesem Blutsfreund fest und hinterließ ihm, von dem er wußte, daß er ihn verstand, und der mit ihm die Vorarbeiten gemacht hatte, das Krönungswerk seines Lebens zur Fertigstellung. Es ist angezeigt, gegenüber den Herabwertungen und

*) Briefe Albert Weltis. Eingeleitet und herausgegeben von Adolf Frey. 1916. Verlag von Rascher & Cie. in Zürich und Leipzig. Diese Briefausgabe umfaßt nur einen Teil des Weltischen Briefwechsels: den mit Schweizer Freunden. Es fehlen somit wichtige Teile: die Briefe an Rose-Doehlau, Kreidolf, Beringer u. a. — Siehe auch unsere Aufsätze über Welti im Dezemberheft 1909, Januarheft 1914 und Aprilheft 1915.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

den Hinauflobungen anderer „Monumentalmaler" der Schweiz Weltis eigenes Wort zum Bundespalastfresko zu erwähnen. „Ich fand, ich sei's dem Schweizervolk schuldig, nicht in Rätseln zu reden, sondern ihm einen klaren Spiegel seiner von den Vätern erstrittenen Freiheit vorzuhalten. Philosophien habe ich zuerst auch massenweis im Hirn herumgewälzt, gesunde malerische Gestalt hat keine annehmen wollen, auch später nicht, und drum bin ich froh, die Landsgemeinde vorgeschlagen und auch ausgeführt zu haben. Dafür habe ich den ganzen Plan wohl überlegt."

Seine Bescheidenheit ging bis zur Selbstunterschätzung; für seine Dankbarkeit und Treue gegen seine Familie, gegen Freunde oder Bekannte gab es keine Einschränkung, so lange er sich nicht mißbraucht fühlte. Ein ihm gewordener Genuß, eine Ausspannung wurde ihm erst vollwertig, wenn er seiner Familie auch „etwas gönnen" konnte, überhaupt war ihm seine Familie, sein Freundeskreis, im weitesten Sinne genommen, alles.

Vor seinen Eltern hatte Welti den kindlichsten Respekt. Seiner Mutter verdankt er sein künstlerisches Talent und dessen Entwicklung. Der Vater, der als Leiter des großen und anspruchsvollen Betriebes einer Fuhrhalterei für die künstlerische Seite seines Sohnes weniger Zeit als Verständnis hatte, war wohl kürzer angebunden. „Es würde meinem Vater gerade kein schweres Opfer sein, aber er mag es nicht riskieren, und ich begreife es auch wohl. Ihre Zustimmung würde die Sache entscheiden", schreibt der Dreiundzwanzigjährige in seiner größten Lebensnot an Böcklin. Doch hatte der Vater gleich Geld für den von Böcklin angeregten Aufenthalt des Vierundzwanzigjährigen in Venedig. „Wenn's nur nicht wieder in das Lumpennest nach München geht", wo es auf der Akademie gar nicht gelingen wollte vorwärtszukommen.

Zweifellos ist das Verhältnis Weltis zur Mutter das allerglücklichste und vertrauensvollste. Der rührende Brief an seine Mutter, als er die erste Anerkennung mit 50 Frs. für seinen Majolikabrunnen erhalten hat, ist bezeichnend: „Liebe Mutter! Diesen kleinen Brief schreibe ich an Dich allein, weil ich möchte, daß niemand sonst den Inhalt wisse. Ich habe Euch schon geschrieben, daß ich 50 Frs. gewonnen in der Konkurrenz und jetzt möchte ich Dich bitten, daß Du einen recht schönen Kranz auf der Großmutter Grab legen möchtest aus meinem Gelde; es wird wohl nicht ein Zufall sein, daß die Zeit, wo man die Gräber schmückt, in dieselbe Zeit fällt, wo ich mein Erstes im Vaterland errungen habe. Nicht das Geld meine ich, aber ich bin aus der Dunkelheit herausgetreten durch meine Arbeit." . . .

Weiterhin ist das bedingungslose Vertrauen zu seinem Meister Böcklin das Ehrenzeugnis für seinen lauteren Charakter. Das schnellfertige Katalogurteil, das Welti zum Böcklinschüler, manchmal sogar zum Böcklinnachahmer stempelt, wird durch das zeitlebens unerschütterlich verehrungsvolle Verhältnis zu seinem Ideal eigenartig beleuchtet. Wir wissen, daß Böcklins Beurteilung der Weltischen freien und akademischen Zeichnungen den Weg zur Kunst für den irrenden und sich selbst suchenden jungen Welti im Frühjahr 1885 freimachte und wissen, daß er nach dem nochmaligen Mißerfolg auf der Akademie sich mit einem scheuen, vertraulichen, verzweifelten und doch hoffnungsvollen Brief an Böcklin wendet. Kurz und sehr entschieden stellte dieser dem schwankenden Kunstjünger das Künstlerzeugnis aus. Zeitlebens dankbar und verbunden bleibt Welti für das Wort Böcklins: „Ihr Sohn Albert hat mir einige seiner Arbeiten zur Ansicht gebracht. Ich habe in diesen ein so viel versprechendes künstlerisches Talent gefunden, daß ich überzeugt bin, Ihr Sohn werde sich bei genügendem Studium zu einem bedeutenden Künstler entwickeln und glaube, Ihnen diese Ueberzeugung mitteilen zu müssen." Auch dann, als Weltis Eigenart sich von den Wegen Böcklins trennen mußte, weiß er, was Böcklin in der Kunst bedeutet, richtig herauszuheben: „Böcklin war einer der ersten, welche sich wieder bemühten, auch den technischen Fragen in der Malerei nachzuforschen." In einer Reihe von brieflichen Bemerkungen gibt Welti Beiträge zur Kenntnis von Böcklins Technik und Schaffensweise. Zu den viel benörgelten „Verzeichnungen" Böcklins bekennt Welti offen: „Es gibt wohl Bilder von ihm mit verzeichneten Figuren, es gibt aber auch mindestens gleich viel, in denen er sich als einer der feinsten und besten Zeichner erweist, die die Kunst je besessen, und vor allem hat er das, was wenige haben, seine Zeichnung ist keusch und naiv, sie ist weder auf mechanische, geistlose Art der Natur abgestohlen, wie die der Modernen, noch manieriert auswendig gekonnt wie die derjenigen, die die Renaissance auswendig gelernt haben, sie ist so keusch und rein wie die der alten Kunst vor der Renaissance eben nur war . . ."

Das vielbenörgelte Gebiet der „Verzeichnungen" bei idealistisch schaffenden Künstlern wußte Welti treffend zu verteidigen. Auf eine darauf abzielende Bemerkung eines Kunstfreundes über H. Thomas Originallithographien

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

schreibt er: „Was ihre Verzeichnungen usw. betrifft, so kommen sie daher, weil Thoma seine Bilder aus seiner innern Empfindung heraus schafft. Wenn man das tut, kann man von Modellen nur einen sehr beschränkten Gebrauch machen, man muß sich auch solchermaßen geistig konzentrieren, um das zu schaffen, was einem vorschwebt, daß dann eben hie und da solche Dinge passieren. Solche Verzeichnungen können Sie bei all den Künstlern beobachten, die so ihre Werke schufen, bei Delacroix, Böcklin und vor allem bei sehr vielen alten Meistern wie Tizian usw. Den modernen Realisten passiert so etwas natürlich selten, denn wenn man jeden Strich nach dem Modell macht oder nach der Natur, so sollte es schließlich schon gehen. Derlei Künstler werden gewöhnlich auch nicht von Empfindung belästigt. Es gibt halt zwei Klassen in der Kunst: solche, welche es einfach darauf abgesehen haben, der Welt zu zeigen, was sie alles können, und solche, welche diesen Schein lieber opfern, um nur dem nahe zu kommen, was sie inwendig empfinden."

Je reifer Welti wurde, um so klarer wurde sein Verhältnis zur Kunst. Er erkennt, daß es „nicht nur zweierlei Talente, sondern auch zweierlei bildende Kunst gibt. . . Diese Einsicht ist leider heutzutage den gescheidtesten Kunstgelehrten verschlossen, weil sie sie nicht selbst erleben können. Es gibt Talente, welche ihr Bestes frei aus dem Kopfe schaffen, und gibt Talente, welche die Natur nachahmen. Beide gehen nicht nur von der Natur und dem Leben, sondern ebenso sehr von der Begeisterung für die Werke anderer aus. . . Die nachahmenden Talente behaupten, rein aus der Natur zu schöpfen, wenn man aber genauer zuschaut, so hängt einer viel enger mit dem anderen zusammen, als bei den Kopfkünstlern, weil ihr Horizont umso unendlich viel enger ist."

Das schrieb Welti, als er mit der Gefolgschaft des Impressionismus, der ihm auch einmal Neues zu bringen versprochen, aber nicht gehalten hatte, abzurechnen begann. Welti hat schon sehr früh eingesehen, worauf es ankam, und sagt es gerade heraus: „Es ist schon schade, daß ein solcher Fels (Böcklin) nicht zum Wegschieben ist, damit die Monet, Manet, Pissarro, van Gogh, Gauguin mehr Platz kriegen." Mit der vollen Verachtung für die „Naturnachahmer" fährt er dann in einer Schlußkanonade fort: „Diese Leute malen Bilder, die fast ohne jede Ausnahme nach Modellen und Naturstudien riechen, und wenn sie die höchsten Dinge beschreiben. Sehen Sie sich's einmal daraufhin an, die Kerle wissen bald nicht mehr, wie sie ihren Modellen die Glieder verrenken müssen, um noch was Neues herauszubringen."

Welti war im besten Sinne, ja, bis zur Selbstaufopferung das, was man einen „guten Menschen" nennt, eine Spezies, die betrüblicherweise bereits ebenso mythisch, wie lächerlich zu werden beginnt. Das zeigt sich in seinem charaktervollen Verhältnis zu seinen Eltern, zu seinem Meister Böcklin und namentlich zu seiner eigenen Familie. Allerdings hat Welti das Glück gehabt, in Frau „Emeline" eine echte Künstlerfrau zu finden, die das Leben und den Mann nach ihren Eigenheiten zu nehmen wußte. Wenn einmal die Geschichte der Künstlerfrauen geschrieben werden sollte, — es gäbe ein Hauptkapitel in der Kunstgeschichte der Zukunft, — Frau „Emeline", die „Hachin", wie sie scherzweise hieß, nähme eine hervorragende Stellung ein. Welti wußte das Glück seines Hausstandes zu schätzen, der von Frau Emeline durch alle Fährlichkeit einer unsicheren Künstlerexistenz mit Humor, Tüchtigkeit und Herzenswärme geleitet wurde. Die bis jetzt herausgekommenen Briefe beginnen überhaupt erst mit der Zeit von Weltis Verheiratung. Er unterzeichnet auch fast durchweg, „mit Frau und Kindern". Das Beste hat Welti darüber an seinen ins Heiratsalter gekommenen Freund Garnjobst geschrieben, als er ihm zur Verehelichung zuredete: „Alle 14 Tage Sonntags müssen wir jetzt einen großen Teeklatsch veranstalten, daß uns die vielen jungen Malweiblein, unter denen sich übrigens reizende Käfer befinden, nicht tropfenweise jeden Tag eine daher kommt. Es ist schade, daß Du nicht hier bist, da würdest Du sicher bald etwas Bleibendes für Dein Herz finden! Denn schau, Du solltest doch heiraten jetzt, es reut Dich später, es nicht getan zu haben. Einmal muß man das Kreuz auf sich nehmen und den Drachen bekämpfen lernen, nachher freuen einen die Kinder, lassen einen nochmals jung werden, und wenn man die Frau recht pflegt, wie sie es gerne haben, so bleiben sie frisch und verschönen einem das Leben, wie sie es können; so daß einem in jeder Beziehung wohl ist, wie dem Vogel im Hanfsamen. Eine Frau, die einem gesunde schöne Kinder gebracht, ist einem auch lieber in jeder Beziehung als irgend ein junger dummer Aff. Eine solche wohlgepflegte Frau ist auch etwas anderes als so eine, die sich immer in Hysterie verzehren muß bis zur nächsten Schäferstunde und ist wie ein Bild der ewig schaffenden Natur." Wie hoch Welti seine Frau verehrte, zeigt er in den herrlichen Bildnissen von ihr und namentlich in der ergreifenden Radierung zu ihrer Grablegung.

(Der Schluß folgt)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

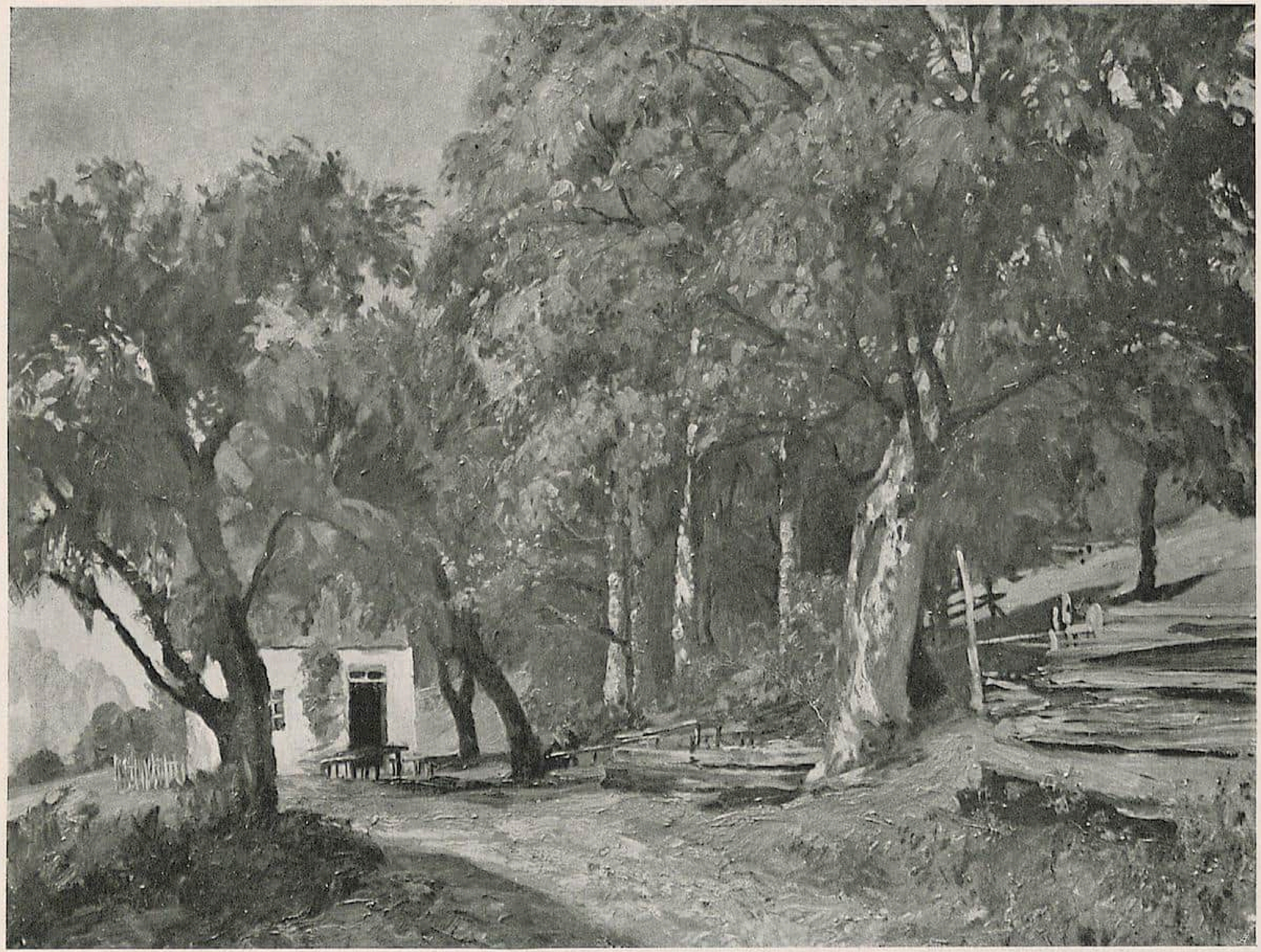
ADOLF STÄBLI BAUMGRUPPE. WESSLING (1872)

ADOLF STÄBLI

Von G. J. Wolf

Wenn Adolf Stäblis Name in Künstlerkreisen aufgerufen wird, so huscht allzumal über die Gesichter in der Runde ein wissendes, behagliches Lächeln. Denn in der Erinnerung seiner Kunstgenossen lebt Adolf Stäbli weiter als der herzlich unbesorgte Mann von heiterer Laune, die ihm auch der Ernst des Lebens nicht zu rauben vermochte, so hart ihn wohl das bittere Schicksal zauste; lebt weiter als der lustige Gesell, dem Lovis Corinth in seinen „Künstlerlegenden" ein ergötzliches Denkmal errichtet. In „Allotria"-Beleuchtung, Arm in Arm mit seinem Freund und Kumpan Gustav Schwabenmayer, ist Stäbli in die Unsterblichkeit der Münchner Künstlersage eingegangen, und daran haben bisher weder Hans Thoma noch Walter Siegfried etwas zu ändern vermocht, denn beide haben sich in ihren literarischen Zeugnissen (ersterer in seinen „Erinnerungen an München", dieser in seiner reizvollen kleinen Schrift „Adolf Stäbli als Persönlichkeit") wieder ausschließlich der Betrachtung des Menschen Stäbli zugewandt. Nun war der Meister Stäbli (der „Stab", wie ihn seine Freunde nannten) freilich ein Prachtexemplar der Spezies homo sapiens, einer der lautersten Charaktere, eine der originellsten und anziehendsten Individualitäten, einer der geistreichsten und unterhaltlichsten Gesellschafter, die gefunden werden können, aber seine Bedeutung erschöpft sich nicht in dem, was er war: nicht minder bedeutend ist, was er schuf und was wir als dauerndes Zeugnis seines Wesens und seiner Kunst in Händen halten: sein Werk. W. L. Lehmann, Stäblis Landsmann und engerer Kunstgenosse, der sich auch seinerzeit des Nachlasses Stäblis liebevoll angenommen, hat im

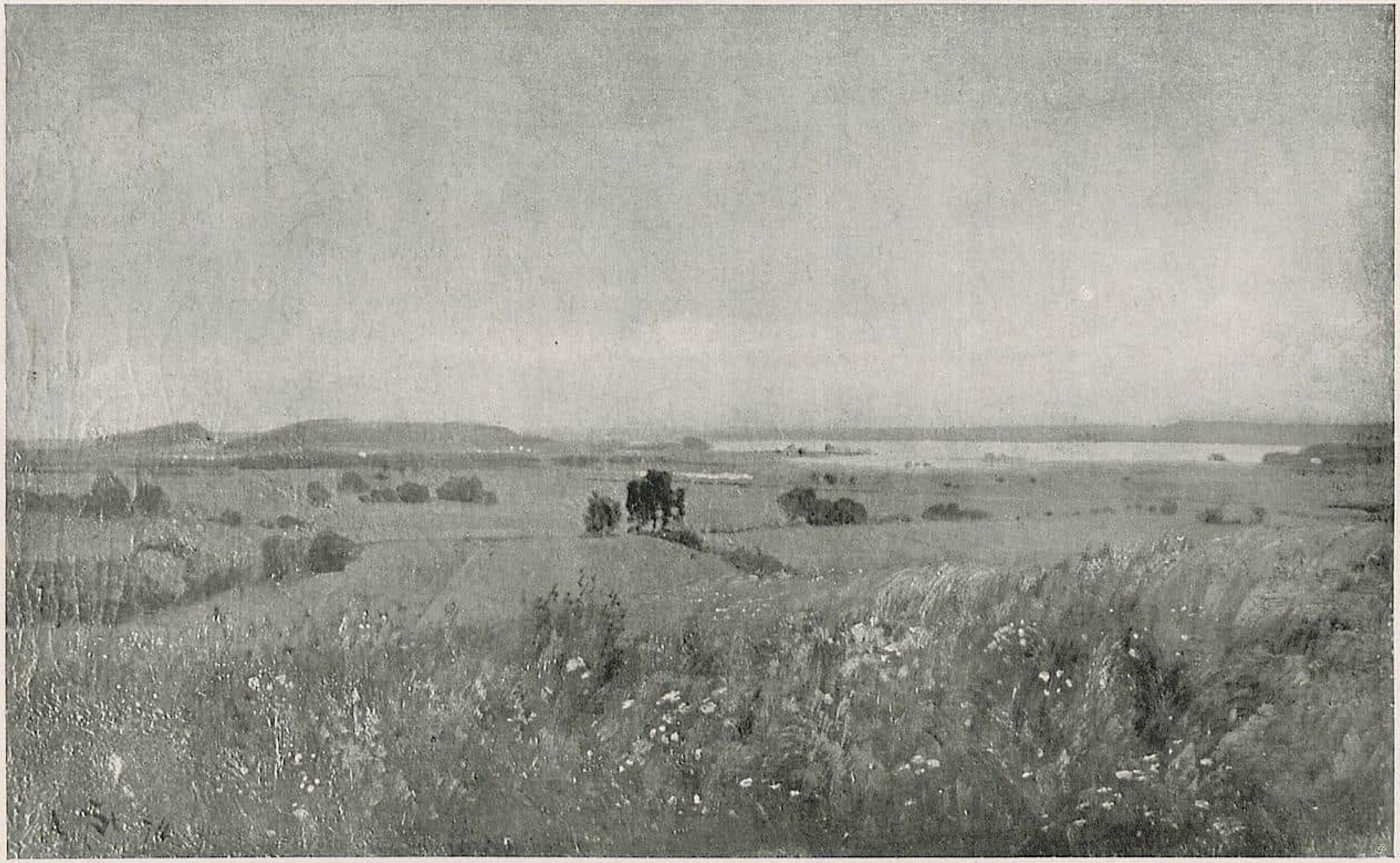
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ADOLF STÄBLI PARTIE AUS SCHLATTAN BEI PARTENKIRCHEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

275



ADOLF STÄBLI — CHIEMSEELANDSCHAFT (1874)

Museum, Aarau

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF STÄBLI AN DER AMMER

Museum, Basel

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF STÄBLI

BIRKEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

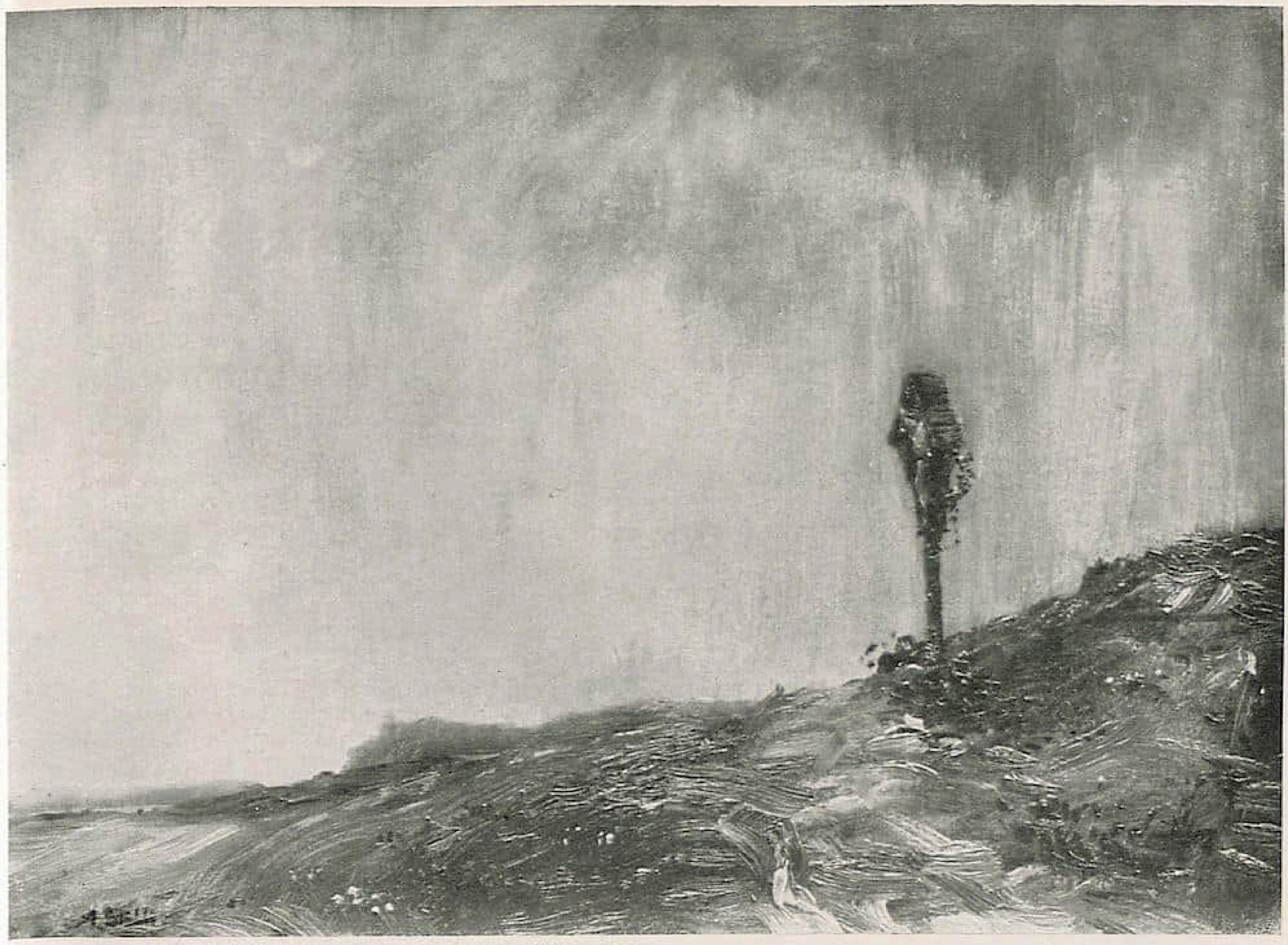
Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft auf 1903 zuerst diese rein künstlerische Seite ins rechte Licht zu setzen versucht, aber es stand ihm für solches Unternehmen nur ein knapp bemessener Raum zur Verfügung, er war in der Zahl der Abbildungen aufs äußerste beschränkt und die Wirkung, die das Heft als Vereinsveröffentlichung tun konnte, konnte naturgemäß nur eine geringe sein. So ackerte also der schweizerische Kunstschriftsteller Hans Graber, der vor kurzem im Verlag von Benno Schwabe & Co. in Basel einen stattlichen Quartband „Adolf Stäbli (1842—1901), sein Leben und Werk"*) erscheinen ließ, Neuland der Kunst, und der Ertrag des Ackers ist ein reicher, wenn auch noch nicht alles geerntet ist, was sich zu dem künstlerischen Problem Adolf Stäbli sagen läßt . . .

Die immer und immer wieder zitierte Jahrhundert-Ausstellung deutscher Kunst, die Tschudi 1906 in seiner Nationalgalerie veranstaltete, hat auch die bis dahin landläufige und gültige Anschauung über Wesen und Aufgabe der Landschaftsmalerei umgestülpt. Man kam dahinter, daß der Pleinairismus, den die deutschen Sezessionen nach dem Vorbild des Manet-Kreises predigten, nicht alleinseligmachend sei, vor allem, daß das Beste und Wertvollste des Pleinairismus schon lange, bevor man dieses Schlagwort erfunden, in der deutschen Landschaftsmalerei vorhanden gewesen. Man „entdeckte" den Hamburger Wasmann, man bewunderte die Praterlandschaften Waldmüllers, Caspar David Friedrich wurde als Naturapostel begeistert gefeiert und aus zeitlich näher gerückten Regionen stiegen in neuem Glanze Eduard Schleich und Adolf Lier empor. Besonders Lier und seine Schule brachte man zu neuen Ehren und neben ihrer harmonisch gefügten Einheit kamen die gleichzeitig und auf ähnlichem Gebiet schaffenden Schweizer Otto Frölicher aus Solothurn und — der größere der beiden — Adolf Stäbli aus Winterthur zu kurz. Und doch: übersinnt man Stäblis Werk, von dem Graber die Grundzüge eines Katalogs gibt, indem er wenigstens einmal die etwa fünfzig Gemälde und bei dreihundert Zeichnungen in den öffentlichen Sammlungen Deutschlands und der Schweiz zusammenstellt, betrachtet man auch nur die achtzig großen Reproduktionen, die dem Buch beigegeben sind, so kann man sich der erfreulichen Einsicht nicht verschließen: hier ist ein Starker, Großer, der auf seinem Gebiet hinter keinem Zeitgenossen zurücksteht, einer, dessen Werk bestehen bleiben wird, wenn die unerbittlichen Jahrhunderte ihre gestrenge Auslese treffen und die modischen Größen als Spreu befunden werden. Dieser Stimmung gibt, mit leichten Einschränkungen, der zweite Teil von Grabers Buch, der Abschnitt „Das Werk" Ausdruck. Wenn ich von Einschränkungen*) spreche, so meine ich damit Grabers Wunsch, in allen Perioden von Stäblis Entwicklung irgendwelchen Beeinflussungen nachzuspüren. Da wird Claude Lorrain angeführt, Schirmer, Robert Zündt, Koller, Lier, Corot, Daubigny, Böcklin, selbst Wilhelm Trübner. Zweifellos ist solchen Einflüssen in bester Absicht nachgegangen und zuweilen sollen sie wohl nur die Richtung andeuten, in der sich Stäblis Kunst bei einzelnen Werken bewegte, aber man empfindet dieses häufig wiederkehrende Einkapseln in bestimmte Kategorien doch peinlich, und es kann einen, der ohne Kenntnis von Stäblis Werk an die Lektüre des Buches tritt, leicht verwirren. Was über Stäbli gesagt werden muß, das ist in ein Schlagwort gefaßt: *ein elementarer Landschafter.* Innerer Zwang treibt ihn. Er malt nicht nur um der Aufträge willen (dafür war schon etwas gut: er bekam keine). Er malt nicht um des Geldverdienens willen (Bayersdorfer, sein Freund, mußte ihn immer wieder himmelhoch bitten, seine Gemälde nicht zu Spottpreisen zu verschleudern). Er sucht nicht alle Gebiete der sichtbaren Welt ab. Sondern unbesorgt um seine Existenz malt er von Anbeginn seines Schaffens Landschaften, die nichts weniger als interessant sind. Keine historischen Landschaften, wie sie Rottmann und Preller malten, keine reich staffierten Naturausschnitte, sondern Landschaften, die geradezu arm sind an Motiven. Auch kehren die Motive oftmals wieder. In diesem Sinn war Stäbli kein Jäger. Er suchte nicht, mit Skizzenbuch und Skizzierkasten bewaffnet, auf weiten Streifzügen besonders „reizvolle" Landschaften, sondern er nahm, was sich ihm willig bot: die Ammer bei Polling, den Weßlinger See in der Bannmeile Münchens, den Chiemsee mit seinen licht- und luftumspielten Inseln, ein paar von Jugend auf vertraute Täler der schweizerischen Heimat. Indessen war er ein Jäger in anderem Sinn. Diese vertrauten Gesichter der Landschaft belauschte er in jeder Stimmung, in jedem Affekt. Den lieblichen Maitag und die Schwüle des Augustmittags,

*) Das Buch ist als erster Band einer Folge: Studien zur schweizerischen Kunst der Neuzeit (Basel, Verlag Benno Schwabe & Cie.) erschienen, Preis 12 M.; die hier abgedruckten Klischees sind diesem Bande entnommen. Als II. Band der Folge erschien eine illustrierte Monographie über Max Buri.

*) Zu den „Einschränkungen" des Genusses möchte ich die mancherlei kleinen Irrtümer und Druckfehler zählen: so muß es Seite 67 Mittererstraße heißen (nicht Wuttererstraße), Tafel 53 muß heißen „Schlattan", Tafel 58 An der Ammer — bei Polling — statt Amper.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ADOLF STÄBLI *Stäblistube, Brugg* KRUZIFIX AM WEGE

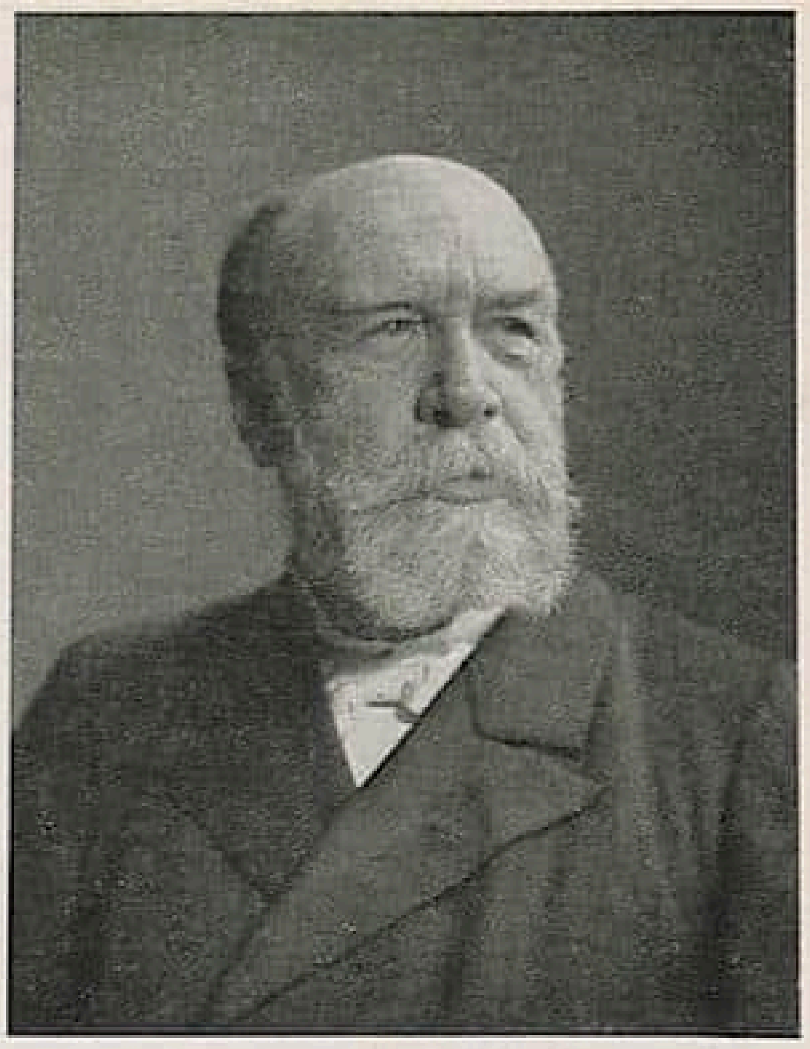
Sonnenschein und Sturm, Regen und Ueberschwemmung wußte er zu Bildern zu gestalten, die alles hergaben und darüber, was von diesen Stimmungen der Natur erwartet werden kann. Den Geheimnissen der Luft ging er mit sensibelstem Spürsinn nach. Das Licht und seine Wunder hat er nicht nur studiert, sondern gewissermaßen erfühlt und meisterhaft auf seine Bilder gebracht. Das Odium des Kitsches, das bis dahin die Darstellungen der untergehenden Sonne umgab, hat er eliminiert. Die Natur in allen ihren Regungen war seine Herrin, aber er war nicht ihr Sklave. Denn er ließ sich wohl von ihr beherrschen, aber er gehorchte ihr nicht kritiklos. Er besaß in seiner Kunst ein Instrument, das er sich wohl von der Natur stimmen ließ, aber selbst spielte. Will sagen: er stilisierte auf seine zarte, schwärmerische und doch zurückhaltende Art die Natur, er „übersetzte" mit Bedacht, ließ die schlanken, schwanken Birken in der Abendluft um ein weniges zu ängstlich zittern, malte den Maitag noch holdseliger, den Augustnachmittag noch drückender, das heraufziehende Gewitter noch finsterer, als es die Natur tut. Aber er überzeugte mit diesen Zuspitzungen; wie sehr ihm das gelang, dafür mag sein Ueberschwemmungsbild in der Neuen Pinakothek in München zeugen, das in seiner Art bei dem Beschauer ähnliche Stimmungen und feierliche Gefühle auslöst wie Böcklins „Villa am Meer".

In allem ernsthaft Gemeinten war Stäbli Landschafter. Aus früher Akademikerzeit stammt ein Selbstbildnis, das ebenso fremd in Stäblis Werk steht, wie das kleine Blumenstilleben, das er 1879, mit gebrochenem Fuß im Spital liegend, in seinem Krankenstuhl malte. Wir bedauern die fehlende Mannigfaltigkeit nicht, im Gegenteil; wir müssen uns der Geschlossenheit von Stäblis Lebensarbeit freuen: er war auch in dieser Hinsicht ein Ganzer, ein Elementarer. Zugestanden: auf seinem Instrument waren nur wenige Saiten, aber was tut das, wenn der, der sie zum schwingen und klingen bringt, ein Meister dieses Instrumentes ist?

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PERSONALNACHRICHTEN

MÜNCHEN. Akademieprofessor a. D. KARL RAUPP vollendete am 2. März sein achtzigstes Lebensjahr. Er ist einer der letzten aus Pilotys Schule, ein Freund des Hans von Marées aus dessen Münchner Zeit, der Lehrer von Fritz August von Kaulbach und L. von Löfftz, einer der ersten Münchner Künstler, die den malerischen Reiz von Frauenchiemsee erkannten. Man kann schon aus diesen paar Angaben ersehen, daß sich in Karl Raupps Persönlichkeit ein Stück Münchner Kunstgeschichte verkörpert, und dieser Eindruck verstärkt sich noch, wenn man Raupps köstlich frisch geschriebenen, ungewöhnlich aufschlußreichen Lebenserinnerungen liest. Von Geburt Darmstädter, hat Raupp über Frankfurt am Main den Weg nach München gefunden (1858), von 1868 an wirkte er als Lehrer an der Nürnberger Kunstschule, 1880 kam er als Professor an die Münchner Akademie, 1914 trat er in den Ruhestand. Als der „Chiemseemaler" wird Raupp weiterleben, holte er doch für die meisten seiner Bilder, von denen viele in den Besitz staatlicher und städtischer Galerien übergingen, die Motive vom Chiemsee, besonders von Leben und Landschaft seiner geliebten Fraueninsel. In gelungener Weise fließen Menschen und Natur auf seinen Bildern in eins zusammen, sie gehören zueinander, bedingen einander, stehen nicht im Verhältnis von Staffage und Folie, sondern sind in einem gewissermaßen kosmischen Gefühl zu einer Einheit geworden. Der Reiz und die Ueberzeugungskraft von Raupps Bildern beruht hauptsächlich auf diesem Umstand. W.



KARL RAUPP

GUSTAV SCHÖNLEBER †. In Karlsruhe ist am 1. Februar d. J. im Alter von 66 Jahren der Professor an der hiesigen Akademie der bildenden Künste DR. GUSTAV SCHÖNLEBER, einer der bedeutendsten deutschen Landschaftsmaler, der seit 1880 hier tätig war, gestorben. Geboren in Bietigheim in Württemberg 1851, studierte er in München unter Professor Lier, dem bekannten Meister der Barbizon-Landschafterschule. Schönleber, der einer der ersten und überzeugtesten deutschen Freilichtmaler war, kultivierte auf Grundlagen eines gesunden und scharfsichtigen Realismus die Stimmungslandschaft in all ihren verschiedenartigsten Phasen und Varianten: in den Niederlanden zuerst unter dem Einfluß der großen altholländischen Landschafter, in Italien, England, Nordfrankreich und in späterer reifster Zeit vorzugsweise in seiner geliebten schwäbischen Heimat, der er seine trefflichsten und reizvollsten Meisterwerke, die sich fast in allen deutschen Galerien und Sammlungen als hohe Zierde derselben befinden, verdankte. Sein Einfluß auf die Entwicklung der neueren deutschen Landschaftsschule, den er in Karlsruhe, über ein Menschenalter hinaus, unterstützt von einem ganz hervorragenden Lehrtalent, ausübte, war ein fast unübersehbarer. Hunderte von Schülern, unter ihnen nicht wenige mit jetzt in erster Reihe genannten Namen, gingen aus seiner Schule. — Das künstlerische Schaffen des Verstorbenen wurde erst vor einiger Zeit von uns in einem größeren illustrierten Aufsatz behandelt (s. Juliheft 1915).

GUSTAV SCHÖNLEBER
† 1. FEBRUAR 1917

GESTORBEN — In Stuttgart der in München ansässige Maler WILHELM KÖPPEN, ehemaliger Schüler von Franz Stuck, hauptsächlich auf dem Gebiete der monumentalen Dekorationsmalerei tätig; zuletzt arbeitete er am Innenschmuck des neuen Münchner Universitätsbaues mit, wo er die Mosaiktechnik zu Ehren brachte; die Ausführung und Vollendung anderer umfangreicher Arbeiten, so für die Technische Hochschule, für das Kasino der Zeppelinwerke in Friedrichshafen verhinderte sein frühzeitiger Tod. Ein sicheres Stilgefühl, von der Antike ausgehend, zeichnete das Schaffen Köppens aus, der sich auch in einzelnen Werken der Kleinkunst und des Kunstgewerbes als feiner Künstler erwies. — In Paris der Maler CAROLUS DURAN, 79 Jahre alt, vorzüglich bekannt geworden durch seine Damen- und Kinderbildnisse, dann auch als Historien- und Genremaler durch eine Reihe größerer Kompositionen, wie die Apotheose der Maria Medici im Luxemburg-Museum, die Versuchung einer Heiligen, der Ermordete in der römischen Campagna usw. — In Neuyork der Maler WILLIAM M. CHASE, als Lehrer wie als Maler in den Vereinigten Staaten gleich gefeiert. Den Grund zu seiner glänzenden Technik legten 6 Lehrjahre in München bei Piloty und Wagner. 1878 nach Neuyork zurückgekehrt, übernahm er dort die Malklasse der Art Students League. Die schottischen Landschafter, ebenso Whistler, von dem er ein vorzügliches Porträt malte, hatten Einfluß auf seine nicht gerade sehr selbständige aber nach der handwerklichen wie geschmacklichen Seite hin doch bedeutende Kunst. Besonders als Bildnis- und Stilllebenmaler war er geschätzt. — In Wien, 83 Jahre alt, der Historienmaler LUDWIG MAYER, Mitbegründer des Künstlerhauses, von dessen Hand große Fresken im Festsaal des Wiener Rathauses und ein Gemälde „Samariterin", wie auch der Karton „Jerusalem nach dem Tode Christi" in der Wiener Galerie sich befinden.

DÜSSELDORF. An Stelle des vor kurzem verstorbenen Malers Professor Eugen Dücker ist der Düsseldorfer Maler MAX CLARENBACH als Lehrer an die Düsseldorfer Akademie berufen worden.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRIEDRICH STAHL HOFFNUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

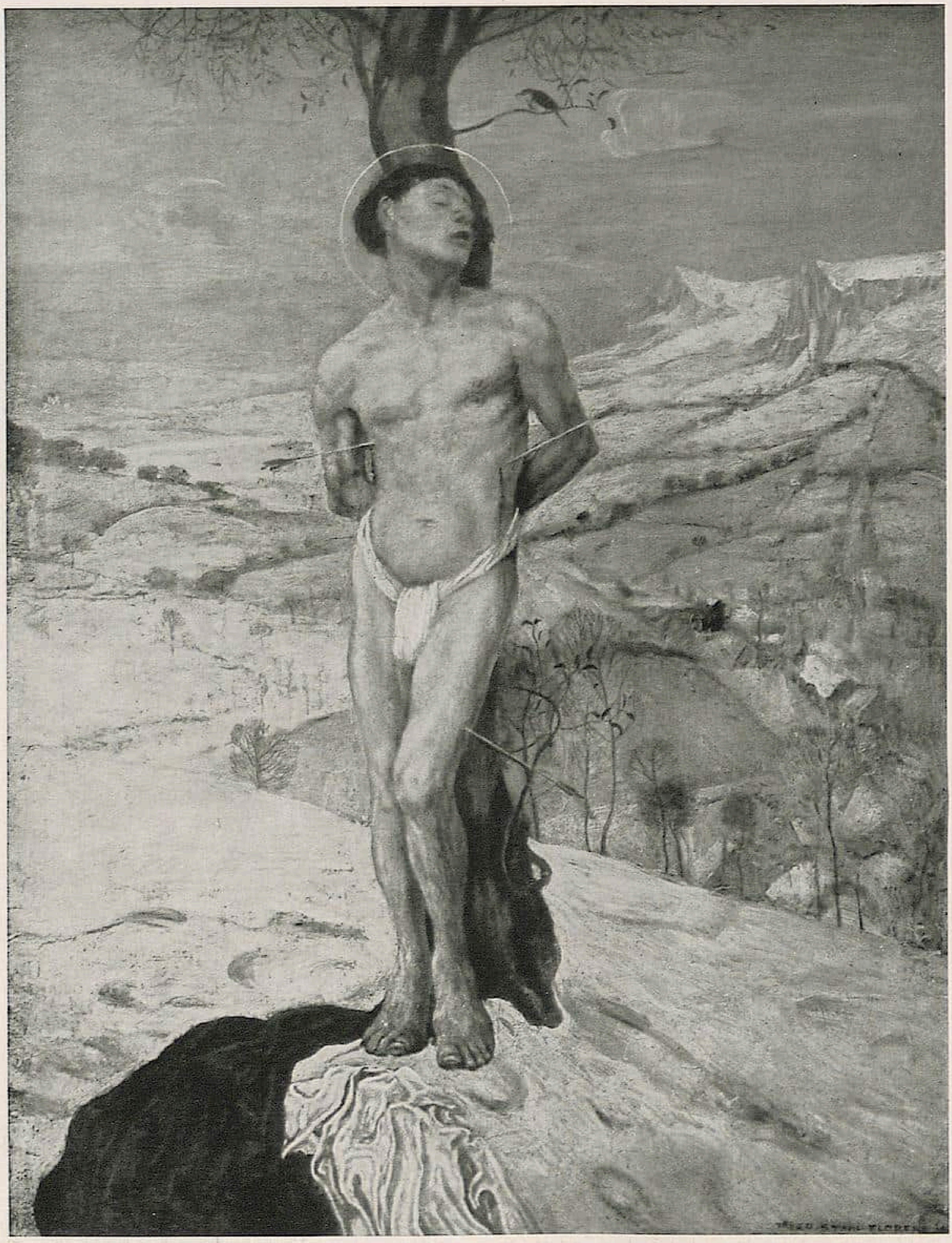
FRIEDRICH STAHL IRIS UND TULPEN

FRIEDRICH STAHL

Von Dr. Willy Burger

Wir haben keinen Stil mehr, nur noch Stilarten.“ Dieser Ausspruch vor mehr als zwei Jahrzehnten auf die damaligen Verhältnisse im Kunstgewerbe geprägt, trifft heute vielleicht noch mehr auf den Stand unserer Malerei zu. Nachdem der Naturalismus abgewirtschaftet hatte, kam das krampfhafte Suchen nach einem Stil, ein künstlich gemachter Stil; und ist auch hier eine Hereinziehung von Parallelerscheinungen aus dem modernen Kunstgewerbe erlaubt, man griff nicht zurück auf den letzten wirklichen Stil, wie dieses getan, als es das Vergebliche erkannte, einfach aus dem Intellekt heraus eine neue Form zu erzeugen, sondern man suchte in der bildenden Kunst die entlegensten Vorbilder auf, eine primitive Volkskunst, die Gebilde der Natur- und Urvölker, ohne zu ahnen, daß der Begriff der Entwicklung, der von den Aestheten daraus abgeleitet wurde, ein rückläufiger, hemmender geworden war. Kann es da wundernehmen, wenn bei dem um so lauteren Ge-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRIEDRICH STAHL — DER HEILIGE SEBASTIAN

B M
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRIEDRICH STAHL DIE HEILIGE CÄCILIE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRIEDRICH STAHL SCHERZO

schrei, je geringer der rein künstlerische Ertrag war, alle Einsichtigen, alle, die noch auf das Handwerkliche in der Kunst etwas hielten, sich vor diesem Getriebe zurückzogen und ihre eigenen stillen Wege gingen.

Auch der Künstler, dessen eigenartiges Schaffen hier gewürdigt werden soll, hat sich seine besondere Note gebildet. Und es wird nötig sein, auf die Grundbedingungen seines früheren Schaffens zurückzugreifen, um den Schlüssel zum Verständnis seiner gegenwärtigen Arbeiten zu finden. FRIEDRICH STAHL besuchte in München, wo er 1863 geboren war, die Akademie; außer Benczur waren hier seine hauptsächlichsten Lehrer Löfftz und Wilhelm von Diez. In diesen beiden letzteren Namen, die man so leichthin als Lehrer zusammennennt, machen sich aber schon entgegengesetzte Richtungen geltend. Pries ersterer die klare, reine Formensprache des jüngeren Holbein als unerreichbares Vorbild, so wies umgekehrt Diez seine Schüler auf das malerische, formauflösende Helldunkel der Niederländer hin. Ist es ein Wunder, daß unter dem Zwiespalte dieser vorgetragenen Meinungen gerade die besten ihrer Schüler, darunter auch Stauffer-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Bern, schwer litten. Für das technische Können allerdings wurden hier die Akademieschüler mit einem solchen festen Fond an Kenntnissen und Handgriffen ausgestattet, wie er später nicht mehr gegeben werden konnte. Nach Beendigung seiner Studien an der Akademie ging Stahl 1886 nach Berlin, wo er das dortige gesellschaftliche Leben studierte; schon im nächsten Jahre errang er dort mit einem Bilde „Schluß der Saison“ (s. Abb. Maiheft 1888) einen beispiellosen Erfolg, der neben der geistreichen Behandlung und der feinen Charakteristik dieses dem modernen Badeleben entnommenen Problems auch dem sich in dem Bilde offenbarenden ganz ungewöhnlichen Können zuzuschreiben ist. Noch öfter versuchte sich Stahl in solch realistischen Schilderungen, jedesmal von der Kritik und dem Urteil des Publikums bewundernd anerkannt; als die hauptsächlichsten wären aufzuführen „Unter den Linden“, „Verfolgt“ (s. Abb. Januarheft 1891), „Badestrand in Ostende“ (Abb. Augustheft 1891). Aber schon im Jahre 1892 macht sich ein leichter Umschlag, ein Abschwenken zu einer mehr idealistischen Richtung bemerkbar in zwei Bildern, einem „Mädchenakt in sonniger Wiese“ (Septemberheft 1893) und einem „Mädchenbild zwischen Rosen“ (Augustheft 1898). In das gleiche Jahr fällt die Gründung des ersten Berliner, gegen das Althergebrachte protestierenden Künstlerbundes, der „Vereinigung der XI“, wie sie sich nannten, in der Künstler so verschiedener Richtung wie Stahl, Leistikow, Liebermann, Skarbina, L. v. Hofmann sich zusammentaten zu gemeinsamen Ausstellungen. Hier exzellierte Stahl auch auf dem Gebiete des Kunstgewerbes, indem er bei Schulte Vasen zur Ausstellung brachte, die das Entzücken eines so feinen Kenners wie Walter Leistikow erregten. Im übrigen aber waren gerade die neunziger Jahre nicht reich zu nennen an bedeutenderen Bildern; die Tätigkeit als Zeichner für illustrierte Zeitschriften, vorab für die Fliegenden Blätter, für die er hauptsächlich Bilder aus der Gesellschaft schuf, nahm den Künstler ganz in Anspruch. Was an Gemälden geschaffen wurde, zeigt eine weitere, interessante Wandlung des Künstlers, eine energische Hinwendung zu den Problemen, die der Impressionismus stellte. Seit der Uebersiedlung nach England entstanden Arbeiten, die, wie der „Pariser Blumenkorso“, die „Englische Ruder-

FRIEDRICH STAHL — ADAM UND EVA

SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRIEDRICH STAHL

TRIUMPH DES EROS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRIEDRICH STAHL

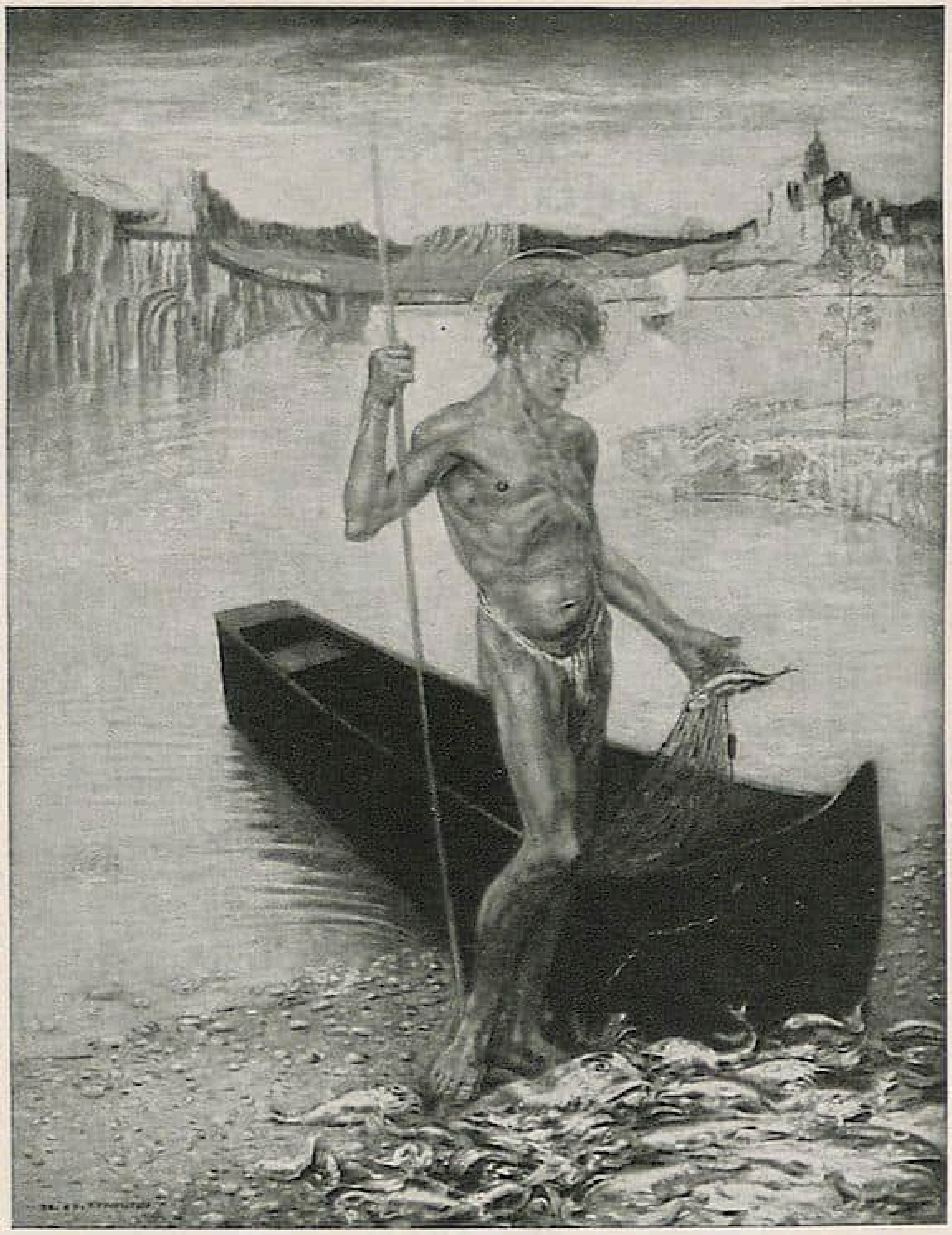
DER TÄUFER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

regatta“ den momentanen Reiz lebhaft bewegter Massen festhalten oder die Wirkungen des künstlichen Lichtes auf einem „Ball“ wiedergeben; alle Bilder aber bewahren in Ton und Farbe einen festen Zusammenhalt und den feinen Geschmack. Gleichzeitig setzt aber auch, durch ausgedehnte Reisen nach Italien begünstigt, die Abwandlung zu jenem letzten, feinsten Stil ein, der so sehr geschätzt und gesucht ist.

Welches sind nun die Elemente, aus denen sich dieser neue Stil zusammensetzt? Man hat oft von Imitation der Quattrocentisten, von Uebernahme der frühflorentiner Kompositions- und Malweise gesprochen. Es ist damit nicht so sehr weit her, von einzelnen Bildern abgesehen. Daß die Malweise das handwerklich Gediegene, die technische Sicherheit der alten Meister zur Grundlage hat, müßte in unserer Zeit, die eine solide Grundlage weit über alle Maßen vernachlässigt und sogar gering schätzt, doch ein ganz besonderer Vorzug sein, der nicht hoch genug zu bewerten ist. Das Kolorit selbst aber hat gar nichts zu tun mit den alten Meistern. Gegenüber der präzisen und klaren Verdeutlichung der Lokalfarbe, die manchmal an Härte grenzt, wie sie das Quattrocento liebte, ist Stahls koloristische Behandlung eine rein malerische, gehalten im Ton, weich und gedämpft; nur einzelne kräftigere Akzente leuchten gleich köstlichen Juwelen aus der gebundenen Dunkelheit. Anklänge an die Kompositionsweise finden sich wohl vereinzelt vor; wer dächte nicht bei der „Erwartung“, jener Gruppe elegant gekleideter Mädchen an Ghirlandajo und seine Fresken in S. Maria Novella, in denen die heiligen Geschichten auch dazu dienen, die vornehmen Florentinerinnen aus den Tagen und dem Hause der Medici im Bilde festzuhalten. Aber auch hier wie bei dem „Triumph des Eros“ (Abb. S. 286) handelt es sich mehr um den Geist der alten Zeit, der hier in moderne Malweise transponiert wird, als um direkte Beeinflussung, mehr um ein Hereinnehmen des alten malerischen Kostüms und der formalen Schönheit jener Tage, jener Frauen mit der hohen Stirn, der fronte superba des Poligiano und dem zurückgekämmten Haar, den breiten, etwas derben Gesichtern, der etwas herben, eckigen Schönheit des jugendlichen Körpers.

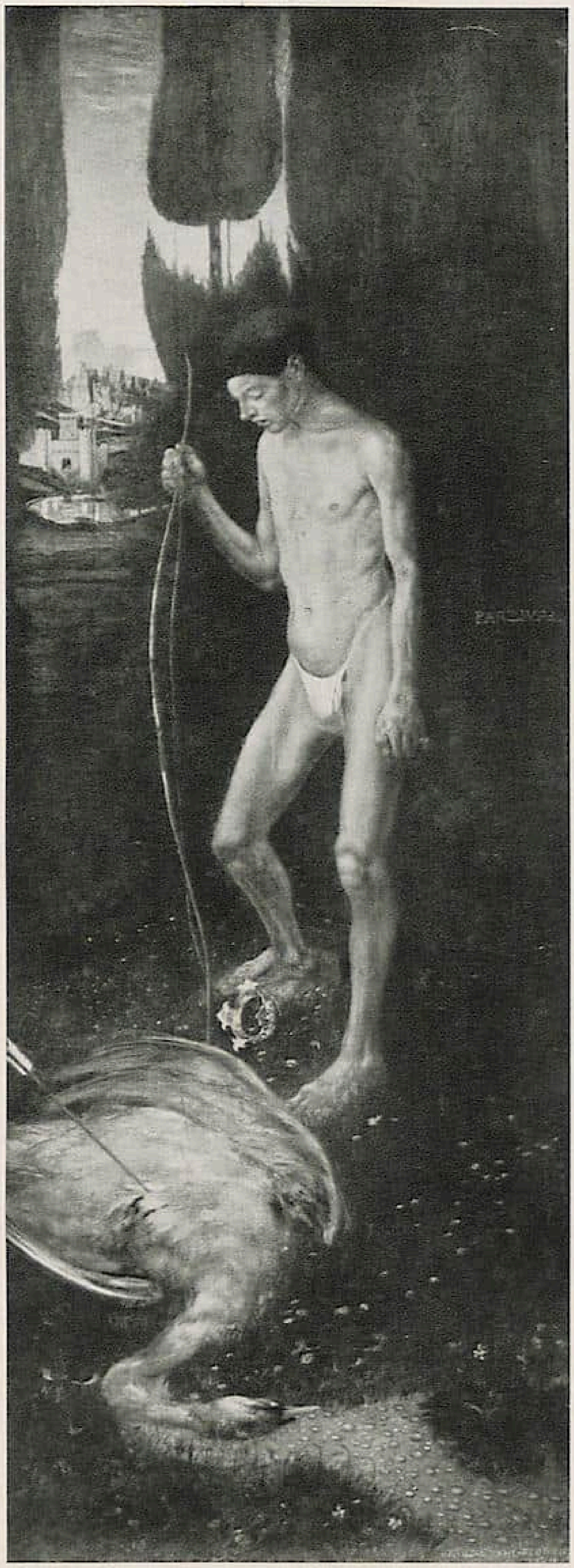
Daneben aber kommt die stattliche Reihe von Bildern in Betracht, bei denen der Künstler ganz aus dem Eigenen schöpft, den Reichtum seiner Phantasie, die Kraft und Tiefe seiner Anschauung enthüllt. In der „Hoffnung“ (Abb. geg. S. 281) wird so ein kleiner Ausschnitt Menschenloses und -leides in die Sphäre des Ewigen, Immergeltenden erhoben. Im Vordergrunde das alte, von Sorgen und Arbeit zermürbte Paar mit dem frischen, derben Kinde des Mädchens, das verlassen, verzweifelt an einem Portikus kniet, während sein Ritter an der Hand der Glücksgöttin in blaudämmernde Fernen hinauszieht, neuen Abenteuern entgegen. Ein uraltes Thema in symbolischer Fassung und dadurch weit ergreifender, als wenn aus holländischen Fischerstuben



FRIEDRICH STAHL — PETRI HEIL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

oder schlesischen Bauernhütten ein einzelnes Ereignis aufgedeckt wird. Oder bedeutet die lustige Fassung des Motivs von „Adam und Eva" — Stahl hat neben dieser noch eine weitere, mehr tragisch gehaltene, gegeben, — mit der jungen, leichtbekleideten Schönen, die herrisch, überlegen ihrem Ritter den Apfel reicht, in den dieser mit verliebtem Blick und süßsaurer Miene hineinbeißt, nicht eine hervorragende künstlerische Abwandlung eines alten philosophischen Gedankens? Die weitere Fassung dagegen hat den Vorgang des Sündenfalles trotz des glänzenden Aufgebots an dekorativ wirkender Tierwelt mehr in eine düsterschwermütige Auffassung gerückt; sehr wohl fühlen sich diese ersten Menschen nicht bei ihrer Ueberschreitung des göttlichen Gebotes. Und diese etwas schwermütige Stimmung, die auffallend mit der Eleganz der Linien, namentlich in Evas Gestalt und der Heiterkeit des rechts sichtbaren kleinen Landschaftsausschnitts kontrastiert, läßt das Bild als besonders wertvolle Schöpfung erscheinen (Abb. S. 285). Die „Herodias" (Abb. S. 291), die in leichten Schleiern vor der Tafelrunde ihres Stiefvaters tanzt, indessen die Hunde das Haupt des Heiligen am Boden beschnuppern, gibt dem Maler Gelegenheit, sich auszuleben in dem Schillern kostbarer Stoffe, in dem Funkeln wertvoller Prunkgefäße, in dem Geglitzer gleißender Edelsteine. In die leicht gewellten Hügel Toskanas ist die asketisch-hagere Gestalt des „Täufers" (Abb. S. 287) hineingestellt mit dem zahlreichen Zulauf des Volkes, das hier scharf kontrastiert gegeneinander gestellt ist. Links die Masse des herzuströmenden gläubigen Volkes, voll Ueberzeugung und Andacht in tiefer Ergriffenheit sich dem Taufakte unterwerfend, rechts die eleganten Schönen mit ihren vornehmen Begleitern, herausgekommen, sich das neue Schauspiel anzusehen und die neue Mode mitzumachen. Hier ist die Kraft der Charakterschilderung, der Veranschaulichung inneren Lebens in den einzelnen Köpfen bewundernswert. Ein Glanzstück der Kunst des Meisters ist wohl der hl. Sebastian (Abbild. S. 282), dieses Lieblingsthema der Renaissance und der Gegenwart; in weicher, delikater Malerei ist der hellbraune Akt in die weite Schneelandschaft hineingestellt, mit ihr zu einem ruhevollen, harmonischen Ganzen verfließend.



FRIEDRICH STAHL PARZIVAL

Es ist unmöglich, alle die Motive herzuzählen, die Stahl mit seiner reichen Phantasie beseelt hat, die Verkörperung himmlischer Inspiration in der „Hl. Cäcilie" (Abb. S. 283), das Erwachen aus dumpfer innerer Verworrenheit bei dem Knaben „Parzival", einem Bild von seltener Schönheit im Kontraste des hellen Aktes zu der tiefdunkelgrünen Laubkulisse, die Schilderungen aus dem Kreise fröhlicher Herren und Damen der alt-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRIEDRICH STAHL DEKAMERONE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRIEDRICH STAHL DER TANZ DER SALOME

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

florentiner Gesellschaft wie das „Dekamerone“ und „Scherzo“ (Abb. S. 290 u. 284). Noch seien zwei Gebiete angeführt, in denen Stahl Hervorragendes leistet, das Landschaftsbild und das Stilleben. Die Blumen verkörpern die Lust zum prachtvollen Farbenklang, die florentiner Berglandschaft mit ihren feingeschwungenen Linien, dem silbernen Band des sich durchwindenden Arno und der dunkeln Färbung den Drang nach einer schwermütigen Stimmungskunst. Stahls Schaffen hält sich fern von dem lauten Treiben des Marktes, es läßt sich nicht einreihen in eine nur ideologische Entwicklung der Kunst, die mit deren wahrem Werdegang nichts zu tun hat, es ruft nicht mit brutalem Schreien zum Beschauer, es verlangt stilles Genießen und innere Versenkung. Dann aber spricht aus den Werken ein feiner koloristischer Reiz, eine tiefe Empfindung und ein ernster künstlerischer Wille.

FRIEDRICH STAHL DAMENBILDNIS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALBERT WELTI NACH SEINEN BRIEFEN

Von Dr. J. A. Beringer

(Schluß)

Als Vater war Welti der glücklichste Mensch. Stolz und Freude am Dasein und an der Entwicklung seiner Kinder erfüllten ihn. Seinen Söhnen zu Liebe überwand er die größten Anstrengungen. Auf Spaziergängen trug er seine Kinder stundenweit auf den Schultern und bei seinen Besuchen der italienischen Galerien nahm er sie geduldig und unermüdet auf die Arme. In ihnen fühlte er das Beste von sich fortgesetzt unter glücklicheren Bedingungen. „Wenn ich diese (meine frühen Sachen) jetzt mit den so viel besseren Schildereien meines Aeltesten vergleiche, der in anderer künstlerischen Umgebung aufwuchs, wird mir so recht klar, wie schwer es einer hat, sich direkt aus dem Volk zur Kunst aufzuringen.“ Und zur endlich einen Monat nach der Geburt fertig gewordenen Geburtsanzeige (Radierung) seines zweiten Söhnchens Ruedi schreibt er mit Zaghaftigkeit und Humor: „Unter die Radierung sollte man schreiben: ‚So gut es ging‘ und dem Büblein konnte man nicht viel zumuten beim Modellsitzen: es ging so wie bei einem Huhn oder einer Katze, bald ein Stück Hinterteil mit einem Bein, bald ein Stück Gesicht und schließlich mußte man die Sache halb aus dem Kopf machen, aber ähnlich ist er doch ziemlich.“

Die Sorgfalt, die er diesen kleinen, aber köstlichen „Gelegenheitsblättchen“ zuwendete, galt in noch viel höherem Maße seinen größeren Werken. Ueberhaupt, die spielende Leichtigkeit und die vermeintliche Unmittelbarkeit seiner Schöpfungen sind weniger glücklichen Einfällen und der schnellen Niederschrift einer ersten Idee zu verdanken, sie sind vielmehr das Ergebnis sorgfältiger Erwägungen und peinlich ausgeglichener Durcharbeitungen. „Kreidolf findet, man sollte eigentlich nur das machen, was einem leicht aus der Hand fließt, aber ich weiß nicht, ob er in allen Fällen recht hat, ich glaube, man muß auch manchmal mit dem Unbekannten ringen und die äußersten Grenzen seines eigenen Ichs und Vermögens kennen lernen. Böcklin hat das doch auch getan; nur sich selber soll man treu bleiben auf alle Fälle.“

Die Arbeit an einer Schöpfung konnte sich über Jahre hinziehen. Am vollendeten Werk merkt man aber nichts von Ermüdung. Es steht frisch und festgefügt als eine organische Notwendigkeit da. Am „Glasbild“ für das Vestibül des Bundespalastes in Bern, „das sein Schmerzenskind wird und zwei Jahre seines Lebens nutzlos dahinrafft“, hat er schwer gearbeitet, bis es seine prachtvoll feste Fassung gehabt hat. Und die fünf Skizzen und Entwürfe bis zur letzten Fassung des „Landsgemeinde-Freskos“ reden eine unverkennbare Sprache, wie ernst Welti es mit seiner Kunst nahm. Auch die Tafelbilder sind langsam und erst nach vielen Durchgängen gereift, wie die nun geklärten Entwicklungsreihen der „Walpurgisnacht“, der „Penaten“, des Familienbildes u. a. dartun. Man sah daraus, wie wenig literarisch abhängig Welti war. Nein, Welti benutzte wohl literarische und musikalische Anregungen, aber er folgte ihnen nicht, sondern dichtete in seiner bildnerischen Sprache weiter. Er ließ sich nicht von vorgedichteter Poesie binden; er war und ist kein Illustrator. Er war selbst ein Poet. Einmal war Gelegenheit geboten, ihm einen großen Illustrationsauftrag zu verschaffen. Aber Welti lehnte ab, wie er in anderen Fällen abgelehnt hatte: „Ich werde tief unglücklich, wenn ich beim Arbeiten auf irgend einen Text Rücksicht zu nehmen habe und mache in diesem Falle nie etwas, das über das Mittelmäßige hinausgeht. Ich habe jetzt einen kleinen derartigen Auftrag, der mich manchmal zur Verzweiflung treibt.“

Das Reifen und Gedeihen seiner Kunst ruhte in seinem Volkstum, in seinem Familiengefühl und in seiner handwerksmeisterlichen Sorgfalt für das Technische. In seinem Atelier habe ich Cenninis Traktat über die Malerei offen und sehr abgenutzt auf dem Arbeitstisch liegen sehen, und Böcklins Grundsätze über Helldunkelwirkung, Fleckenverteilung, Linienführung, Solidität der Arbeitsweise standen ihm immer lebendig vor der Seele. Aber darüber hinaus brauchte er zur Entfaltung seines Könnens die strengste Einsamkeit des Schaffens.

Mit bitterer Klage bespricht Welti einmal die vielerlei äußerlichen Störungen seines Schaffens. Die allzu zahlreichen Atelier- und Familiengäste haben ihn aus München nach Solln verjagt; aber auch da geht der alte, störende Tumult wieder los, der ihn forttreibt. „Ich finde hier keine Ruhe zum Arbeiten mehr und werde zu viel mit Besuchen überlaufen. Jeder junge Bursch oder Malweiblein aus der Schweiz wird einem zugeschickt, wenn auch manchmal natürliche und talentvolle Leute

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

darunter sind, so versäumen sie einen doch. Auch sonst habe ich zu viel Bekannte. Ich freue mich bald herzlich, wenn einmal ein voller ganzer Tag zur Arbeit vor mir steht. Auch allerhand Arbeit brennt man einem auf, die einen nicht interessiert, währenddem ich es gerade besonders nötig habe, daß ich ungestört arbeiten kann an meinen Ideen und viel Zeit brauche, um sie gut zu vollenden. So muß ich denn in Zürich ruhig arbeiten können, will keine politische Rolle spielen im Kunstleben und mich in meinen freien Augenblicken endlich wieder einmal an der heimatlichen Gegend freuen. Bevor eine Arbeit reif und fast fertig ist, zeige ich sie nicht gern anderen, ist sie fertig, werde ich jeweils so ein kleines Fest machen für meine Freunde und sie herzeigen. Das alles weiß ich, daß sie es begreifen werden und meiner Meinung sind. Mein Schicksal steht auf der Scheide, entweder Künstler oder Gesellschaftsmensch. Ich muß meine Freiheit und Einsamkeit haben wie früher und muß, wenn ich in Kilchberg die Ruhe nicht finde, irgend ins Ausland oder auf ein kleines Nest hinaus."

Welti hatte zu den in seiner Zeit von Künstlern wie Klinger, Trübner und Hildebrand erscheinenden Kunstschriften seine ganz festen, aus seiner Künstlernatur hervorgehenden Anschauungen. Er hütete sich jedoch, sie zu zünftigen und verbindlichen Theorien zu machen. „Mit überflüssigen Theorien schränkt sich der Künstler selbst ein, er muß vor allem schaffen, was ihm am Herzen liegt. Es hat auch früher schon ganz achtbare Künstler gegeben, die all den modernen Theorien leider nicht gerecht geworden sind, sie werden jetzt jedenfalls ewig im Fegefeuer der Verachtung braten müssen! Jeder Künstler, der etwas leistet, wird auch eine bestimmte Auffassung von der Kunst in sich tragen, welche für ihn die richtige ist; ob sie genügt, um über die ganze übrige Kunst zu Gericht zu sitzen, hängt von seiner Genußfähigkeit und seiner Achtung vor der vielfältig gebärenden und lebenden Natur ab und nicht zuletzt von seinem eigenen Egoismus, der manchmal durch Ehrgeiz, Eitelkeit und des Lebens Not sich krankhaft überreizt hat und andere überreizt." . . . „Man darf einen Künstler nicht so nackt ausziehen, daß er nur noch als ein Gerippe von technischen Spekulationen dasteht. Die Kunst hat wirklich selbst beim geringsten, unvermögendsten Künstler geheimen, rätselhaften Ursprung. Darum kann man auch die Kunstwerke nur von Fall zu Fall beurteilen und nicht nach Hypothesen."

Welti fühlte wohl, daß das Prinzip des l'art pour l'art und des sogenannten „Reinkünstlerischen", welches nur in ungesunder Atelierluft geboren wird, „fern von dem frischen Luftzug der Geister", der gefährlichste Bazillus der modernen Kunst sei, und daß es zur Abtrennung der Kunst vom Volk führen müsse. Aber „die Kunst muß wieder dem ganzen Volk, auch dem Aermsten, zu Teil werden. Eine neue Art von Tempeln und ein neuer Gottesdienst muß entstehen. Wenn an jedem Ort ein Haus wäre, wo alle Künste gepflegt würden und wo auch der Aermste hingehen könnte, wäre der Gottesdienst schon im Gang, denn mehr oder so viel, als die Künstler dazu geben und von jeher gaben, kann keine Priesterschaft dazu tun."

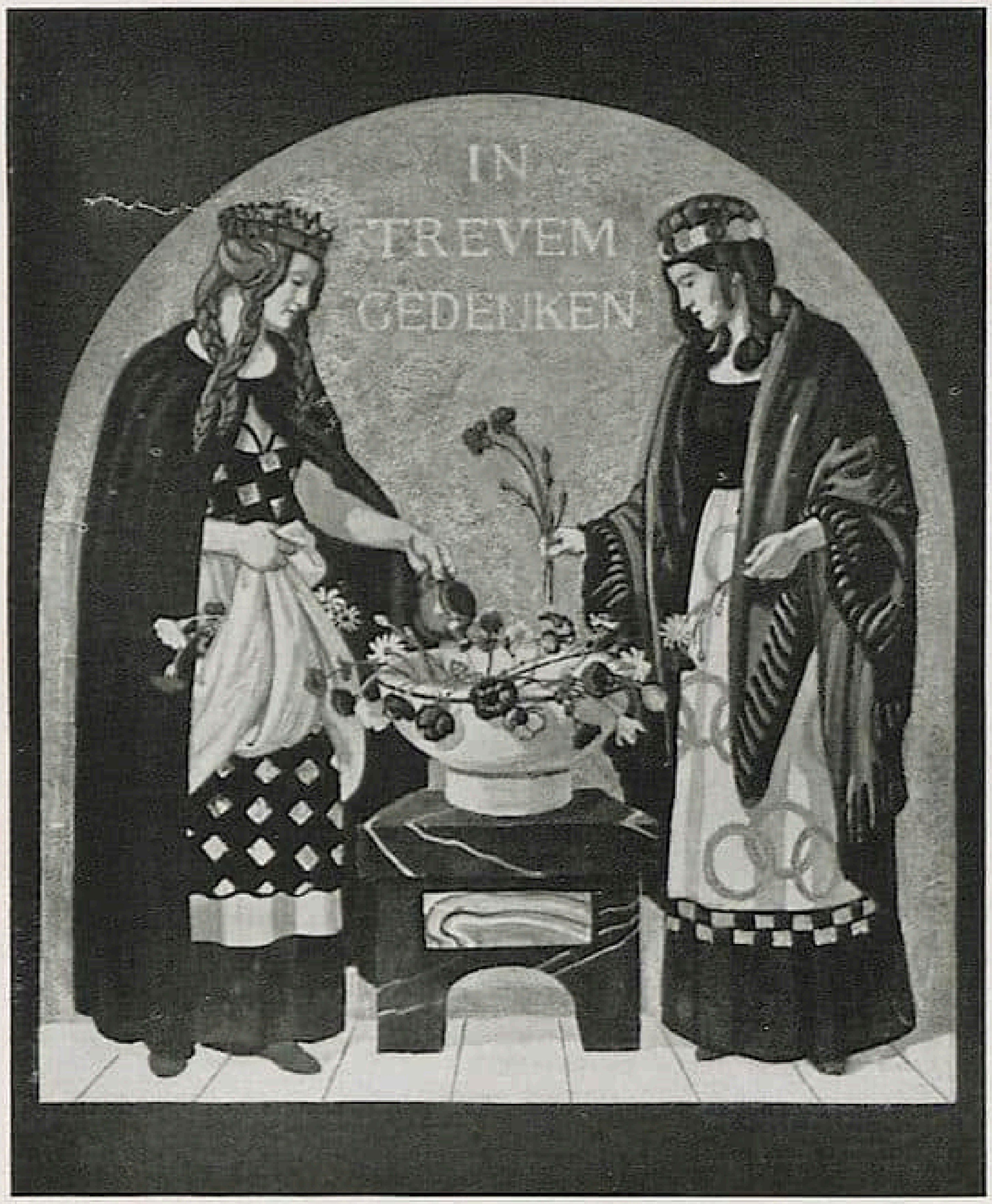
Aus dem verpflichtenden Gefühl heraus, für das Volk zu schaffen, mag auch Weltis reiche graphische Betätigung zu erklären sein. „Am allerfreiesten und ungebundensten ist man beim Radieren und Lithographieren. Da braucht man sich um gar niemanden zu kümmern. Und Beweglichkeit ist auch was wert in der Kunst, sie ist mehr wert als die Technik, weil sie einen frisch erhält." Das Graphische war ja auch ein gutes Erbteil seiner deutschen Natur. Und ein Grund-Deutsch-Schweizer war Welti in allem Fühlen, Denken und Tun; vielleicht sogar kurzweg ein unbedingter Deutscher. So sehr sein schweizerisches Herz ihn heimzog, und so sehr er der Heimat sich verantwortlich fühlte („es nutzt nichts, daß wir alle da draußen hocken . ."), so sicher war er doch, daß das Getriebe und die „Vetterliswirtschaft" in der Schweiz, wo man während seines Lebens und nach seinem Tode das aus Deutschland Kommende so entschieden totzuschweigen weiß, seinem Schaffen nicht günstig sei. „Darum wird's am besten sein, wenn man später wieder nach München wandert, da weiß man doch, daß man als Fremdling nicht zu viel zu erwarten hat, man hat aber die tägliche Freude an einem Staatswesen, das sich harmonisch entwickelt, Kunst und Handwerk, und nicht ein Volk von naseweisen Tintenschlückern, Fabrikarbeitern oder Hotelportiers massenweise gezüchtet wird, während man das Handwerk, die Quelle aller Entwicklung, Fremden überläßt.

Aber jetzt will ich aufhören und einen Blick in die herrliche Landschaft tun, in der ich drin hocke wie der Missionär in der Sahara. War zwar früher mal anders, aber wie gesagt . . . . ."

Denn die schweizerische Gepflogenheit, die „Welschen" in den Vordergrund und die „Deutschen" in den Hintergrund zu drängen, konnte Welti schwer ertragen. Das trennte seine

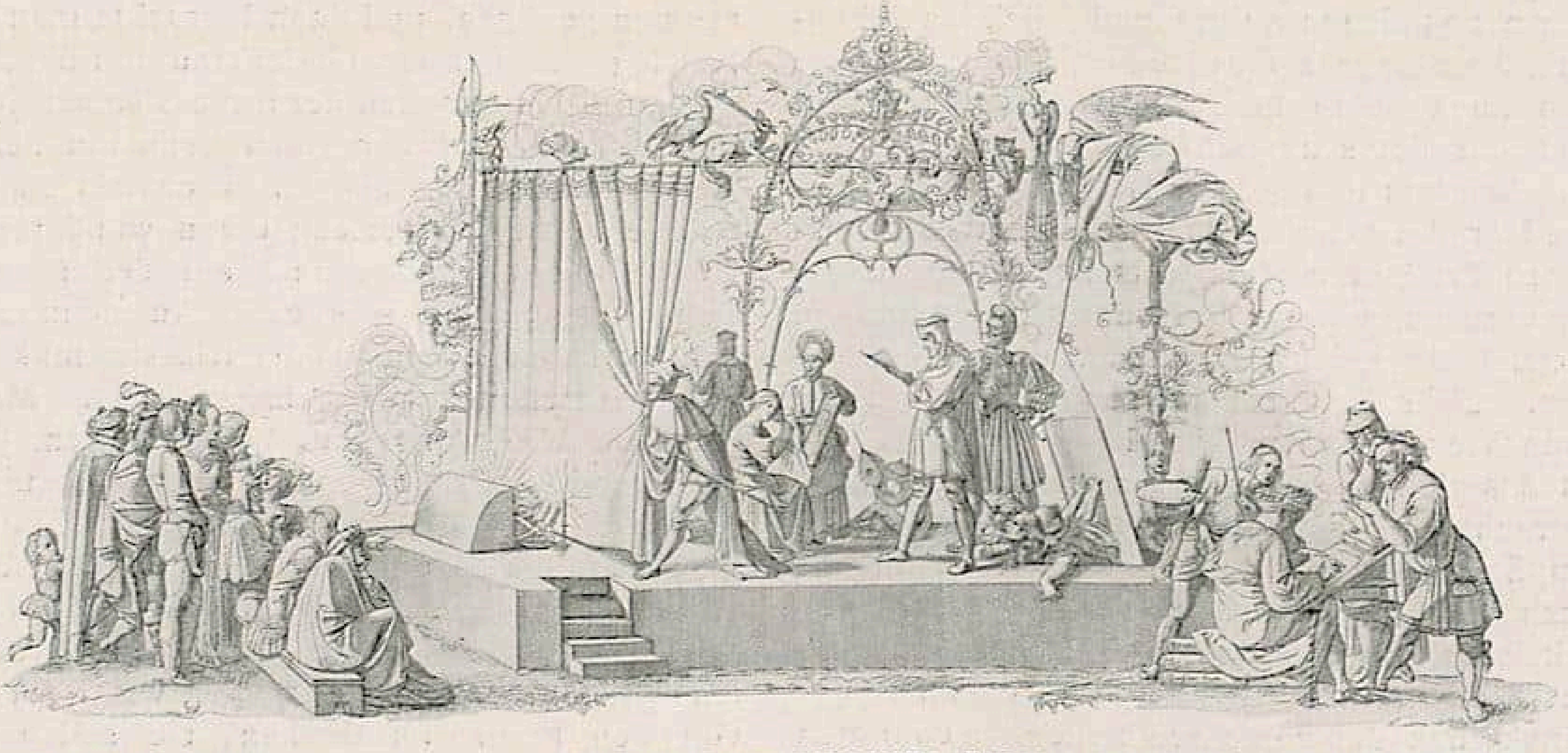
SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Wege von denen seines und Böcklins künstlerischen Gegensatzes Hodler, das verbitterte ihm auch seine heißgeliebte Heimat Zürich und die deutsche Schweiz, wo seine Kunst nur langsam und schwer Boden gewann, während er die schönsten Jahre seiner künstlerischen Freiheit einem Deutschen (Ostpreußen) zu verdanken hatte. Künstlerisch genommen, stand Welti jedenfalls ganz auf deutschem Boden. „Wir Deutsche wissen so gut wie die Franzosen, was wir künstlerisch wollen. Es ist das gleiche, wie in der allgemeinen Kunstbetrachtung unsere schlichten, tief und lebhaft empfindenden deutschen alten Meister immer, auch hier in Deutschland, selbst hinter den schalsten Vertretern des Klassizismus hintanstehen müssen. Betrachten Sie hier in der Pinakothek die pompösen neuen geschnitzten Rahmen, in welche selbst mittelmäßige Bilder eines Philipino Lippi, Raffael gesteckt werden, während für die besten Altdeutschen, Dürer, Schongauer, Altdorfer, gewöhnliche Leistenrahmen genügen, und dann betrachte man den Katalog der Pariser Zentenarausstellung, wo einem die Hauptseiten der französischen Kunst klar werden, auf der einen Seite ein derber Naturalismus, der allerdings damals in der Schule von Fontainebleau einen wunderbaren Höhepunkt erreichte, und auf der anderen Seite mit wenigen sehr edlen Ausnahmen ein kahler, kalter und oft süßer Klassizismus, der uns Deutschen nicht behagen kann. Macht man die Abrechnung auf beiden Seiten, bleiben wir den Franzosen auf alle Fälle nichts schuldig, trotz all den Schreiern wie Muther, dem es allein darum zu tun ist, den deutschen Michel mit elender Effekthascherei zu blenden. So will ich denn schließen, nachdem ich wieder einmal gesagt, wie wir Deutsche von den Franzosen denken, sie sollen uns ganz einfach (in den Schuh) blasen und Nachrufe an Böcklin bleiben lassen, dem sie alle miteinander noch lange nicht das Wasser reichen."



ALBERT WELTI MOSAIKENTWURF FÜR EIN GRABDENKMAL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



PETER v. CORNELIUS AUS DEN FAUST-ILLUSTRATIONEN. VORSPIEL AUF DEM THEATER

ZU DEN FAUST-ILLUSTRATIONEN DES PETER CORNELIUS*)

Zwischen der klassischen Kunstrichtung des poetischen Weimar und dem Künstlerkreis, der sich im zweiten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts in Rom versammelte und in Peter Cornelius sein Haupt hatte, bestand niemals ein rechtes Einvernehmen. Wir beobachten auch in diesem Fall eine seltsame, mißtrauische Verschlossenheit Goethes gegen die Generation nach ihm, eine diktatorische Besserwisserei, eine Verknöcherung seines Urteils. Peter Cornelius hatte von Düsseldorf aus in den Jahren 1803 bis 1805 wiederholt die „Ausstellungen der Weimarer Kunstfreunde" beschickt, aber wenig Anklang gefunden; die Ausstellungsberichte erwähnen ihn wohlwollend, aber merkwürdig flau gegenüber den sonst in diesen Blättern gebräuchlichen Ueberschwenglichkeiten. Erst im Jahre 1811 wurde Goethe durch Sulpiz Boisserée, den berühmten rheinischen Sammler, nachdrücklicher auf Peter Cornelius hingewiesen. Boisserée legte damals Goethe einige der Zeichnungen des Cornelius zu Motiven aus dem „Faust" vor. Goethe beurteilte die Entwürfe als „sehr geistreich gut gedachte, ja oft unübertrefflich glückliche Einfälle". Indessen war er in einem Brief an Cornelius wesentlich zurückhaltender mit seinem Lob, warnte den Künstler vor dem, was das Beste an seinem Werke ist, vor dem Vorherrschen der Formen des 16. Jahrhunderts, eines Zeitalters, das Goethe als unvollkommen und einseitig im Hinblick auf den Stil bezeichnete, und riet ihm, über dem Geist der deutschen Gotik die großen Italiener nicht zu übersehen. Dieser Hinweis löste bei Cornelius den Entschluß aus, nach Rom zu gehen. 1811 übersiedelte er in die Siebenhügelstadt, die Faust-Zeichnungen begleiteten ihn. Indessen wurde er in Rom nicht zum Römer, er blieb, wenigstens in der römischen Frühzeit, der deutsche Meister in der Arbeit an seinen Faust-Bildern. Es ist ein Schuß Albrecht-Dürertums in ihnen, aber mehr noch gemahnen sie an die deutschen Kleinmeister, an Flötner, Stimmer, die Beham usw., die Cornelius dank seinen Studien im Düsseldorfer Kupferstichkabinett genau kennen gelernt hatte, und deren Wesen ihm auch über dem Anschauen der Schöpfungen Michelangelos und Raffaels unverloren blieb.

Im Jahre 1816 erschienen die Zeichnungen in kräftigen, stimmungsvollen Stichen von Ruscheweyh und Thaeter im gemeinsamen Verlag von Wenner in Frankfurt und von Reimer in Berlin.

Ein großzügig komponiertes Titelblatt läßt wie eine Ouvertüre alle möglichen Motive anklingen z. B. das Vorspiel im Himmel mit dem majestätischen „Herrn", den Erzengeln und dem Geist, der stets verneint; der aber scheint soeben aus den Zauberdämpfen der grotesken Hexenküche aufgestiegen, und eines der affenfratzigen Teufelchen der Hexenküche fungiert als Ohrenbläser der Marthe Schwertlein, vor der Gretchen mit dem Schatzkästlein erscheint. Daneben erblickt man Faust in der Studier-

*) Die Faust-Illustrationen des Peter Cornelius in Stichen von Ruscheweyh und Thaeter. Mit einer Einleitung von Dr. Alfred Kuhn. 12 Blatt in Mappe M. 60.—. Berlin, Dietrich Reimer (Ernst Vohsen).

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PETER v. CORNELIUS — AUS DEN FAUST-ILLUSTRATIONEN. FAUST UND GRETCHEN

stube, und aus den ersten Sätzen des Monologs kam die Anregung zu einer keck und stolz aufgebauten Allegorie von Jurisprudenz und Medizin, Philosophie und Theologie. Ein an das geniale Geschnörkel der Handzeichnungen in Kaiser Maximilians Gebetbuch gemahnendes, phantastisches Rankenwerk faßt die verschiedenen, glücklich ineinander verzahnten Gruppen zu einer schönen Gesamtheit zusammen. Es folgt das Widmungsblatt, das als Kopfleiste die witzige Ausdeutung des „Vorspiels auf dem Theater" bringt und eine bescheidene Widmung an Goethe. Es heißt darin: „Wenn auch jede wahre Kunst nie ihre Wirkung auf unverdorbene Gemüther verliert, und die Werke einer großen Vergangenheit uns mächtig in die damahlige Denck- und Empfindungsweise hineinziehen, so sind doch die Wirkungen einer gleichzeitigen Kunst noch ungleich größer und lebendiger; und ganze Völker, ja ganze Zeitalter sind oft von den Werken eines einzelnen großen Menschen begeistert worden. Wie Ihro Excellenz auf Ihre Zeit und besonders auf Ihre Nation gewirkt haben, ist davon der sprechendste Beweis. Möchten sie unter jenen tausend Stimmen der Liebe und Bewunderung, die sich dankbar zu Ihnen drängen, die meinige nicht ganz überhören und diesem geringen Werke, als einem schwachen Wiederscheine Ihrer lebendigen Schöpfungen, eine kleine Stelle in Ihrem Andenken so lange gönnen, bis ein Würdigerer kommt, der mit größerer Kunst und mit höherem, reichbegabterem Geiste, das wirklich vollführt,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PETER v. CORNELIUS — AUS DEN FAUST-ILLUSTRATIONEN. VALENTINS TOD

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PETER v. CORNELIUS AUS DEN FAUST-ILLUSTRATIONEN. WALPURGISNACHT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

wonach ich sehnlich, aber mit geringem Erfolge gestrebt habe".

Der eigentliche Zyklus umschließt zehn Kompositionen. Mit dem „Spaziergang am Ostermorgen" hebt er an; ein Blatt, köstlich in der gedrungenen, echt graphisch empfundenen Komposition, Motive Goethes glücklich aufgreifend, Eigenes geschickt damit verknüpfend. In „Auerbachs Keller" ist der derbschlächtige Humor bis zum Zerrbild gesteigert, man schaut da Schädelbildungen und Verrenkungen, die mit der Wirklichkeit nichts mehr zu tun haben, die aber die vom Künstler beabsichtigte Wirkung einer Steigerung ins Ueberlebensgroße erzielen. Fausts erste Begegnung mit Gretchen ist zu einem gravitätischen Don-Juan-Bild geworden: keck tritt der rittermäßige Mann an das zierliche Bürgermädchen heran und bietet ihm den Arm; von ferne sieht Mephistopheles zu. Die Szene geht auf einer platzartigen Straßenerweiterung vor dem gotischen Dom vor sich — es ist Weiträumigkeit in der Komposition, und diese Weiträumigkeit ist ein vorzügliches Stimmungsmoment. Hier wie fast allerwärts — mit Ausnahme des Schlußbildes — ist der fatale Eindruck der Theaterdekoration glücklich vermieden. Schwüle Stimmung liegt über der Szene in Marthes Garten: das Gretchen, das in erster, stürmischer Liebe dem Mann erliegt, den es erwählt, ist ein anderes, über Nacht gereift, als das uns auf dem Platz vor dem Dom begegnet. Im Aufstieg zum Blocksberg in der Walpurgisnacht enthüllt sich eine phantastische Welt, seltsames Getier kreucht und fleucht, Hexen reiten auf Besen und trächtigen Schweinen oder segeln in Wolkenschifflein dem nächtlichen Tanzplatz zu, und inmitten dieses Walpurgisspuks Mephisto, den es nach den jungen Hexlein lüstet, und Faust, der ihm ernst und metaphysisch gestimmt folgt. Zurück in die Bezirke der Wirklichkeit versetzt das Blatt „Valentins Tod", ein feines Beleuchtungsstück mit glücklich genützten Schwarzweiß-Effekten, und die verwandten Blätter „Dom" und „Zwinger" mit einer restlosen Ausschöpfung des Stimmungsgehaltes in Gretchens flehentlichem Gebet: „Ach neige, du Schmerzenreiche". Von den Schaudern des Todes umwittert ist die Darstellung des Blattes „Nacht, offen Feld", die Illustration der kurzen Szene: „Was weben die dort um den Rabenstein". Hier trat die Phantasie des Künstlers den Worten des Dichters ebenbürtig an die Seite, indem er die gespenstische Hinrichtungsszene wie eine schattenhafte Vision an den dämmernden Nachthimmel malt, während vorne die beiden Reiter, Faust und Mephistopheles, auf ihren schnaubenden Rossen, gleich den Apokalyptischen, dahinsprengen. Schade, daß diese Stimmung nicht bis zum letzten Blatt, dem zehnten, das die Szene im Kerker zum Gegenstand hat, vorhält; hier empfindet man etwas Gequältes und Theatralisches in der Komposition, etwas Gezwungenes und hastig zu Ende Eilendes, und kann des Blattes nicht recht froh werden.

Während sonst graphische Zyklen gemeinhin einen epischen Eindruck hinterlassen, ist in den Faust-Bildern des Cornelius das dramatische Moment unfehlbar festgehalten. Freilich nicht im Sinne theatralischer Dramatik, sondern als Steigerung von Momenten entscheidenden Geschehens in der Folge einer großen geistigen Entwicklung. Ueber das rein Bildmäßige und Formale hinaus eignet den Zeichnungen ein tiefer Gehalt an Weltanschauung. Es ist die Philosophie der Romantik, die in der Auswahl der Szenen und in den Stimmungen, im Beiwerk usw. sich bekundet. Von der besonderen Färbung des Nazarenertums ist in dem Zyklus nichts zu verspüren. Auch die Einflüsse Italiens sind ganz unbeträchtlich, erfreulicherweise; die Faust-Bilder des Cornelius sind ein durch und durch deutsches Werk.

Goethe nahm das Werk freundlich auf, die für die Mappe in Aussicht gestellten begleitenden Verse schrieb er jedoch nicht. Im weimarischen Kreis dagegen war die Bewillkommnung des Werkes nicht so, wie man es hätte erwarten sollen. Als 1828 die Lithographien von Delacroix zur französischen Ausgabe des „Faust" erschienen, war man jedenfalls wesentlich begeisterter. Als unfehlbares Zeugnis, daß die Temperatur der Beziehungen zwischen Goethe und Cornelius nicht sonderlich hitzig war und sich auch nach dem Erscheinen der Faust-Bilder nicht steigerte, mag die Tatsache gelten, daß aus dem Kreis der Weimarer Kunstfreunde, d. h. der getreuesten Goethe-Gefolgschaft, im Jahre 1816 ein sehr heftiger Angriff gegen die „neudeutsche religiös-patriotische Kunst", womit die Bestrebungen der jungen deutschen Künstler in Rom mit Cornelius an der Spitze gemeint waren, erfolgen konnte. Mit diesem Angriff brachen zunächst die Beziehungen zwischen Goethe und Cornelius ab; erst 1827 erfuhren sie eine kühle, formelle Wiederaufnahme.

Es erwies sich also, daß Goethe für die seiner stärksten Dichtung kongeniale künstlerische Nachdichtung kein Gefühl und nicht das richtige Verständnis besaß oder es, durch irgendwelche unkontrollierbare Treibereien beeinflußt, nicht bekunden wollte. WOLF

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PETER v. CORNELIUS

AUS DEN FAUST-ILLUSTRATIONEN. WAS WEBEN DIE DORT UM DEN RABENSTEIN?

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Sammlung Pagenstecher
Wiesbaden

WILHELM TRÜBNER
BUCHE MIT LIEBESPAAR (1876)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

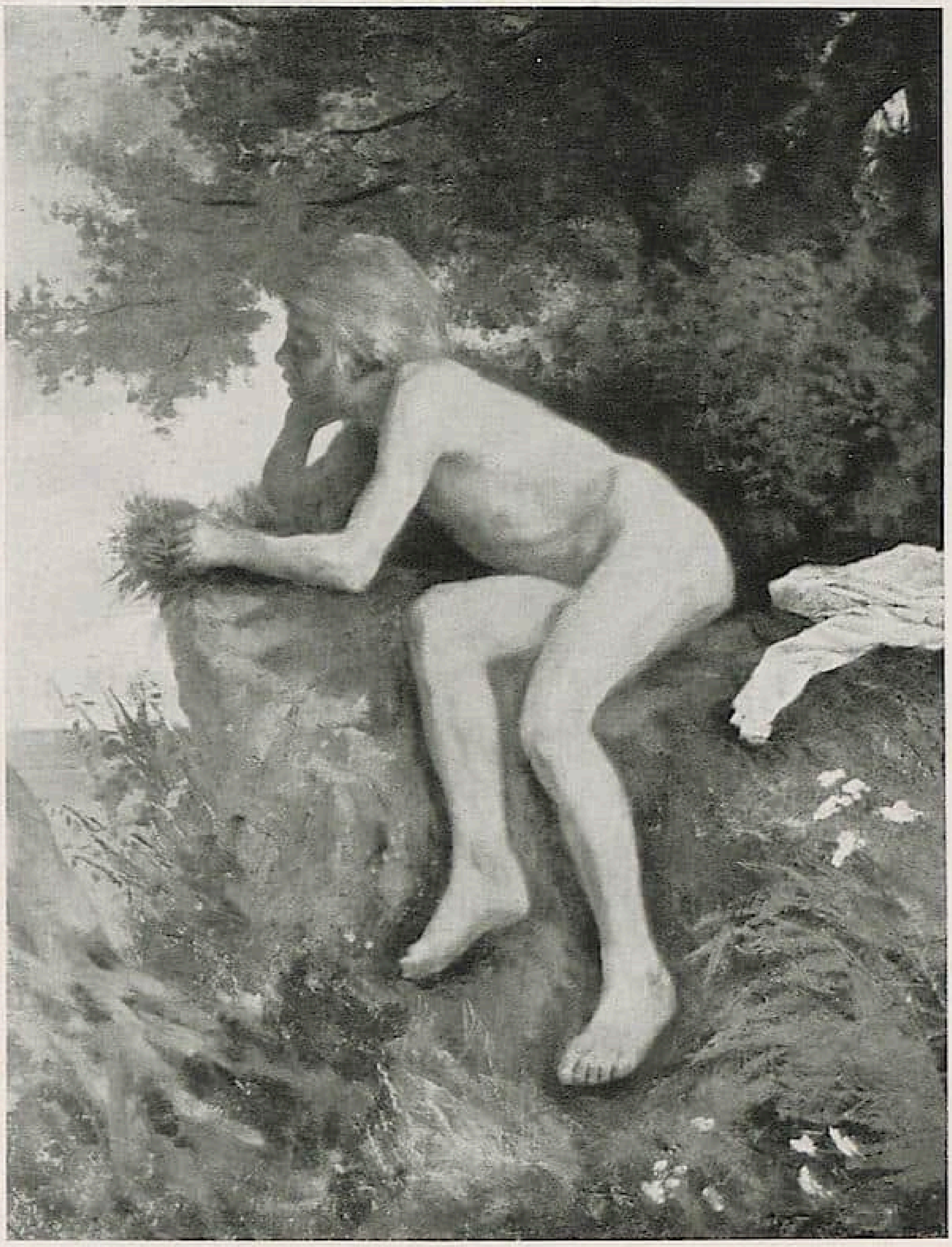
AUS EINER PRIVATSAMMLUNG IM NEUEN MUSEUM ZU WIESBADEN

Die deutschen Privatsammlungen gehören auch zu den kulturellen Denkmälern der Nation. Es ist erfreulich, daß sie in den letzten Jahren immer der Oeffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Im allgemeinen überraschen sie durch eine Fülle von Kunstschätzen, die dem Künstler und Kunsthistoriker Genuß, Anregung und Belehrung geben und manche Lücke in dieser oder jener Kunstperiode ausfüllen. So bringt die Pagenstechersche Gemäldesammlung in dem hier veröffentlichten Teil hauptsächlich Bestände aus den siebziger und achtziger Jahren und ist durch ihren geschlossenen, einheitlichen Charakter vorbildlich zu nennen. Der Reichtum Trübnerscher und Schuchscher Bilder macht die Sammlung doppelt kunsthistorisch wertvoll.

Trübner und Schuch gehören wohl zu den absolutesten Naturmalern des 19. Jahrhunderts, übersetzt man das Wort „malen" in die Kunst, der Natur und der wechselnden Fülle ihrer Stoffe und Erscheinungen Farben- und Formensprache zu geben, beseelt von der Kraft eines vergeistigten Künstlertums.

Ueber Trübner ist schon viel Wahres und Falsches gesagt worden. Der Raum läßt es hier nicht zu, tiefer in die künstlerische Wesenart Trübners einzugehen. Auch würde manch Sagenswertes wie Wiederholung anmuten. Doch kann man gerade in unserer Zeit Trübners Deutschtum, das in seiner frischen, kernigen Nüchternheit, seiner straffen, knappen Form, seiner Einfachheit und Urwüchsigkeit liegt, nicht genug hervorheben und rühmen. Das Fehlen einer leidenschaftlichen und phantasieüppigen Note in seinen Werken entschädigt seine hochkünstlerische Idee — den Geist der Farben auf die Leinwand zu bannen. Denjenigen, die das Wort Idealkunst auf Epigonentum, Romantik, Phantasie oder Salonmalerei verschieben, zeigt er deutlich, daß sich nur auf einem klaren Naturalismus und dem sich daraus ergebenden ethisch gesunden Realismus eine ideale Kunst am reinsten und lebensfähigsten entwickeln kann. — Die in der Sammlung vertretenen Werke geben einen interessanten Ueberblick über Trübners Werdegang.

Schon seine frühesten Bilder „Knabenakt" (1871) und „Entenstilleben" (1873) zeigen eine überraschende Reife in Technik, Farben- und Formengebung, und sein früh gefestigtes Jungkünstlertum ist eine außergewöhnliche Erscheinung in der Kunstgeschichte. Zugleich ist Trübners Kunst auf Vielseitigkeit gestimmt. Er zeigt das Genrehafte im „Chor-



WILHELM TRÜBNER — KNABENAKT (1871)

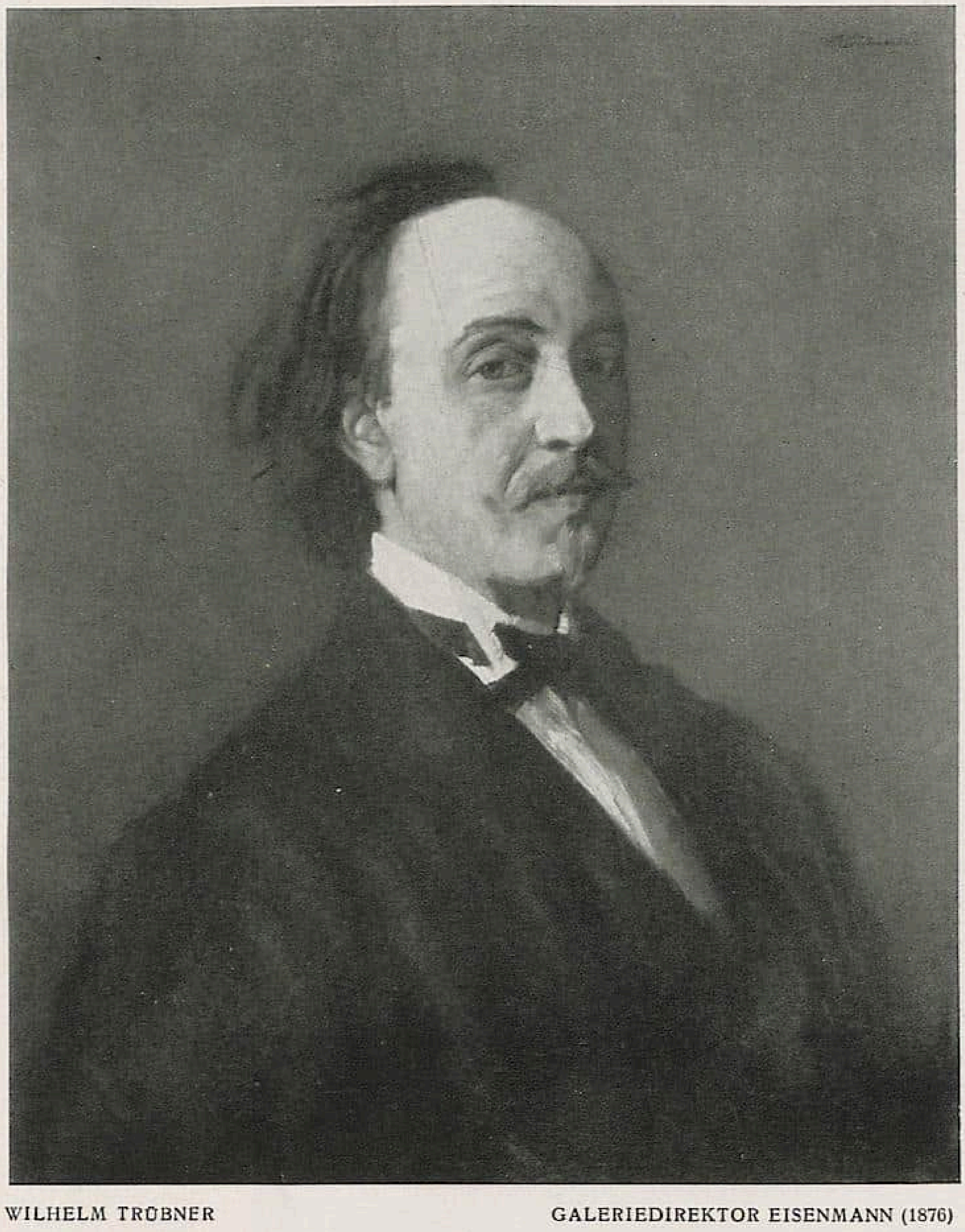
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILHELM TRÜBNER — ENTENSTILLEBEN (1873)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

knaben“ und in der „Kartenschlägerin“ (1876) mit ausgezeichnetem Charakterisierungstalent, zeigt eine ansprechende Interieurkunst in „Försterstube“ (1876), einem kleinen schöntonigen Meisterwerke, „Dante in der Hölle“ (1880) und „Der gefesselte Prometheus“ (1890)

Drei Tierbilder „Adler“ (1890), der malerisch bedeutendere „Schimmel“ (1881) in ausgezeichneter Helldunkelwirkung und der „Hundekopf“ (1887) mit lebensvollem Ausdruck und wunderbar goldbrauner Tonfeinheit beweisen Trübners hohe Stufe als Tiermaler.



WILHELM TRÜBNER GALERIEDIREKTOR EISENMANN (1876)

geben Proben von seiner Tätigkeit auf dem literarisch-allegorischen Gebiete. Wenn auch manche diese Stoffwahl eine Entgleisung nennen, so könnte die Kunstgeschichte zufrieden sein, wenn ihr diese Gattung nur solche Entgleisungen beschert hätte. Die Zeit dürfte nicht mehr fern sein, in der auch diese Werke die verdiente Würdigung erfahren. —

Seinen Entwicklungsgang als Landschaftsmaler, seiner Haupttätigkeit, können wir deutlich an den sieben Werken der Sammlung verfolgen, — vom Frühbilde „Buche mit Liebespaar“ (1876) mit ruhiger Technik, aber köstlichen Farben- und Lichtwerten, dem „Mondsee“ (1882) mit freierer Technik und Naturauffassung, in dem zwar noch die Grün-Grauklänge herber klingen,

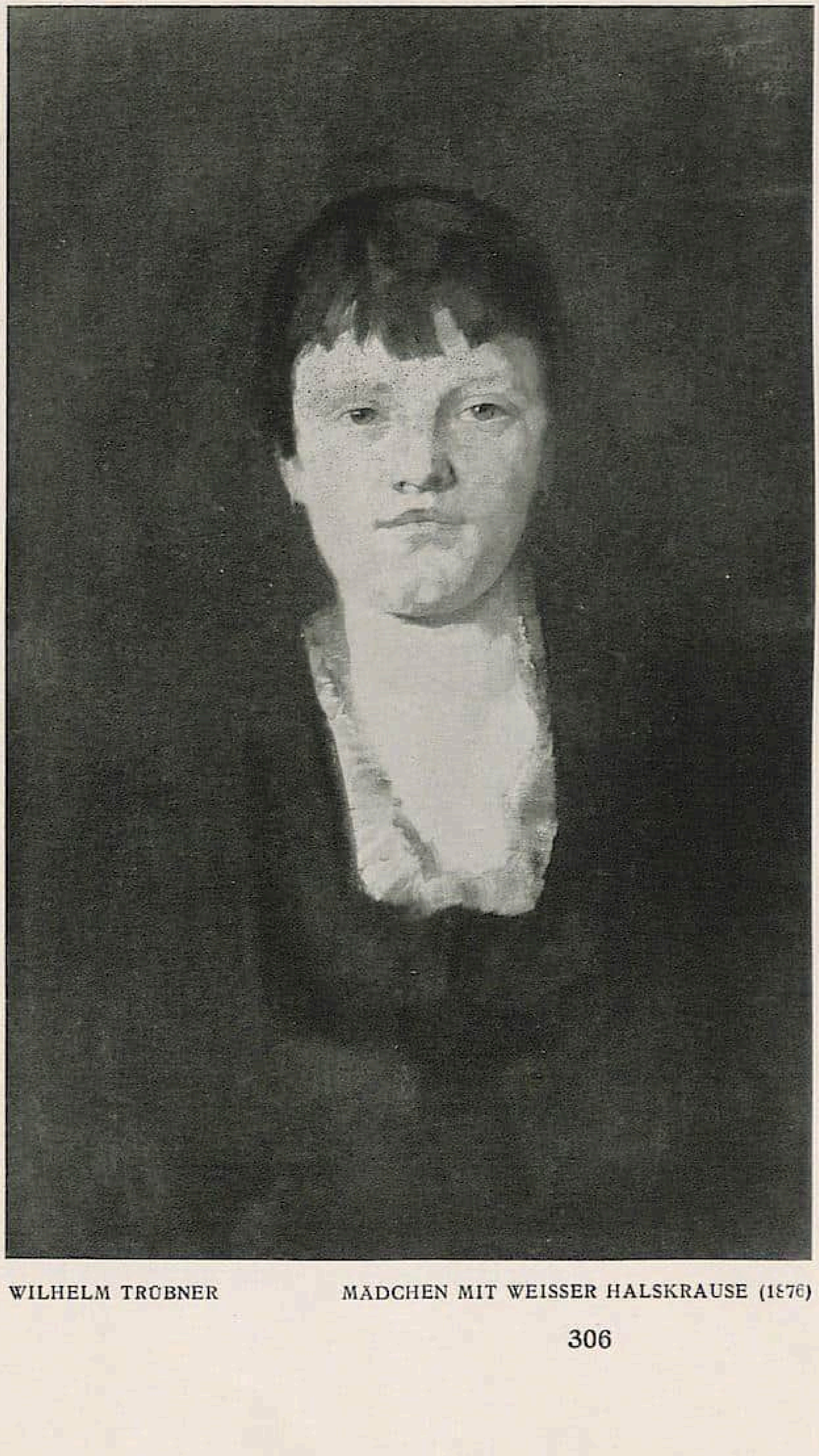
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

die Lichter gedämpfter zittern, bis zu den Landschaftsgemälden „Seeon mit Telegraphenstange" und „Klosterhof Seeon" (1892), in denen der Einfluß der impressionistischen Strömung immer mehr hervortritt. Man weiß nicht, welches man von diesen beiden Bildern mehr bewundern soll — das erstere in seiner Einheit, seiner malerischen Belebung und den großzügig angelegten Farben und Formenflächen oder den „Klosterhof" mit seiner fast klassischen Abgeschlossenheit, den Sonnenfluten über der Gebäulichkeit und den kristallenen Luftgebilden.

In seinen späteren Naturgemälden „Hemsbach" (1904) und „Starnberger See" (1907 und 1909) spürt man wieder einen Fortschritt in der freiimpressionistischen Malweise. Auch ist das „historisch Trübnersche Grün" noch leuchtkräftiger und saftiger geworden. Seine Lichtprobleme klingen heller und wirksamer in den farbigen Symphonien aus. Trübner ist solch geschickt harmonischer Füger von Farbenwerten, daß ihm die feinsten, klarsten Abstufungen vom Licht zur Farbe meisterlich gelingen müssen, denn nur auf der Basis eines gesunden, ästhetischen Farbengefühls können sich malerische Lichtphänome entfalten.

Wir stehen der Bildniskunst Trübners gegenüber — einem Porträt des Galeriedirektors Eisenmann (1876), drei Selbstbildnissen (1876/78) und „Mädchen mit Halskrause" (1876), in der wir das Wesen Velasquez', Hals', Leibls in einer selbständigen Malernatur aufgenommen finden. Monumentale Einfachheit, wundervolle Haltung, lebendiges Fleischkolorit, bewegte breite Vortragsart, meisterliche Gegenüberstellung heller und dunkler Töne, Herausarbeitung klassischer Formen — alle diese Eigenschaften vereinigen die angeführten Schöpfungen. An dem schön gemeißelten Männerkopf (Bildnis Eisenmann) kann man nicht vorübergehen, ohne von dem lebensprühenden Ausdruck der Augen gefesselt zu werden.

In den Reiterbildnissen wird Trübner zum Offenbarer und Künder eines höchst malerischen Problems: auf rein farbige Prinzipien, verbunden mit geschickter Lichtgliederung, monumentale Malerei zu erzielen, ohne stilistisch werden zu wollen. Das „Herrenreiterbild" (1901) in der Sammlung zeigt wiederum seine



WILHELM TRÜBNER MÄDCHEN MIT WEISSER HALSKRAUSE (1876)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILHELM TRÜBNER FÖRSTERSTUBE (1876)

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

stärkste Genialität in der wohltuenden Einfachheit und Geschlossenheit. Jeder auffallende stoffliche und farbige Effekt ist vermieden, doch die köstliche harmonische Farbenethik, der großzügig monumentale Charakter des Bildes vermitteln einen unsagbar rein malerischen Genuß und führen es auf den Gipfel hochkünstlerischer Darbietung. Ohne Trübner zu überheben, kann man dieses und manch andere gute Reiterwerk denen Velasquez' an die Seite stellen. Beim Altmeister die Größe und Vornehmheit in dem Stolze und der königlichen Würde, die seine Bilder ausstrahlen, beim Jungmeister die Größe und Vornehmheit in der Natürlichkeit und Einfachheit seiner Schöpfungen.

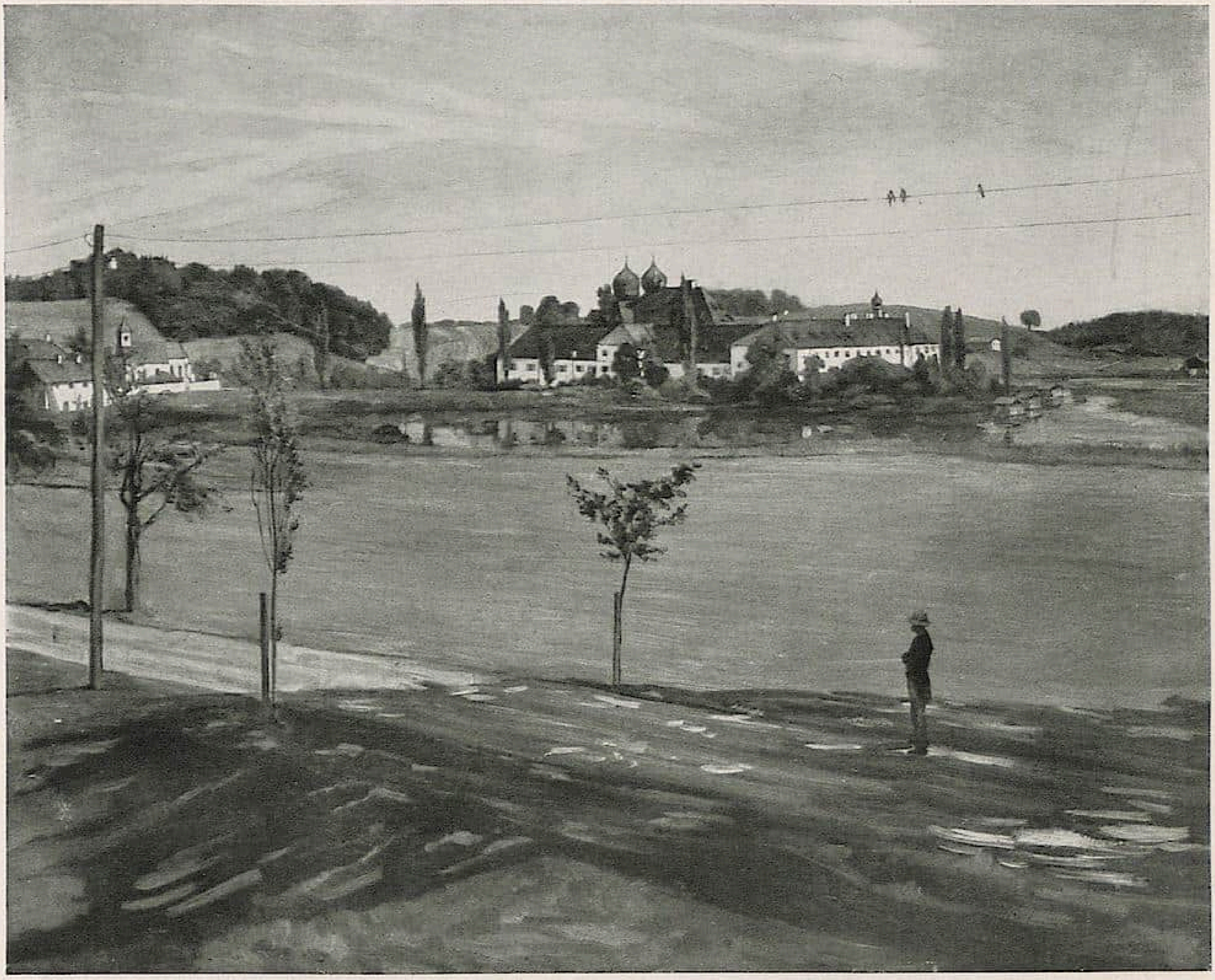
In der „Reiterin" (1902) stellt er kühn die braunrote Farbenmasse des Pferdes, die harmonisch von einem starken Farbenzweiklang schwarz-grün eingeschlossen ist, in den Raum. Dieser hat rechts herrliche Tiefenbildung, in der leuchtende Helle liegt. Aus diesem weichen Hellton schwellen allmählich die kräftigen Farbenakkorde des Vordergrundes an. Wie ein einfaches frisches Motiv von Bach, aus dem sich eine machtvolle Fuge entwickelt. Nach meinem Empfinden ist Trübners Malerei mit der Tonkunst Bachs wahlverwandt.

Wir haben an den Trübnerschen Bildern gute und hochkünstlerische Taten erlebt, sagen stolz, ihr Gestalter „ist unser", denn er hat mit der Gründlichkeit und dem Ernste einer echt deutschen Künstlernatur vorgenommene Ziele immer zu Ende geführt, nie Unerreichbares begonnen. Und wenn auch einige Kunstgelehrte Trübners Schaffensboden viele oder nur romanische Wurzeln geben, Trübners Werke reden überzeugender, wahrheitsvoller.

Zu Schuch, der die größte künstlerische Verwandtschaft mit Trübner hat, denn sein eigentliches Schaffenselement liegt auch in dem Vertiefen und Erfassen der rein malerischen Wesensart eines Bildes, ohne daß er das ruhige, oft monumentale Formenvermögen seines Freundes besitzt. Schuch ist mehr experimentierender und idealisierender Farben-

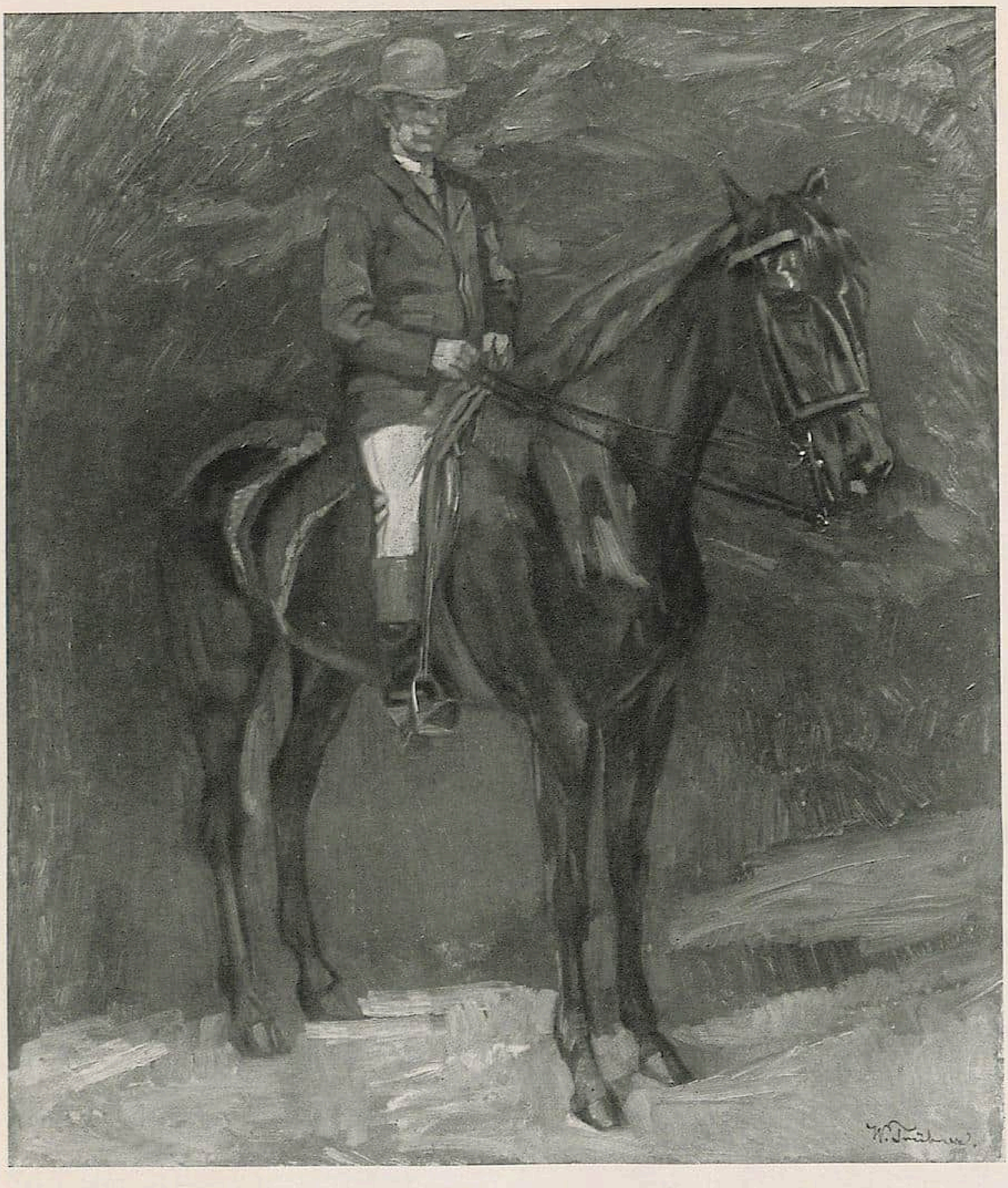
WILHELM TRÜBNER KLOSTERHOF SEEON (1892)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WILHELM TRÜBNER KLOSTER SEEON MIT TELEGRAPHENSTANGE (1892)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WILHELM TRÜBNER HERRENREITER AUF RAPPEN (1901)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILHELM TRÜBNER SELBSTBILDNIS (1878)

materialist. Seine Kunst wirkt mehr auf das Auge, der Empfängnisseele der Malerei, weniger auf das Gemüt und die Nerven. Seine Stillleben „Zinnkanne mit Dose und Teller“ (1886), „Aepfel mit Silberdose“ (1889) erwärmen durch ihre volle, satte Farbentönigkeit. Das „Fasanenbild“, an holländische Altmeister erinnernd, bietet einen interessanten Vergleich zu dem Trübnerschen „Entenstück“. Doppelt interessant, wenn man weiß, daß der Karlsruher Meister seinem Wiener Freunde die erste Anregung zur Stillebenmalerei gab. Die „Straße von Olevano“, in der ein Vermeer van Delft steckt, erreicht den Höhepunkt vollendeter malerischer und technischer Lösung. Neben der guten Wiedergabe des Architektonischen genießt man den in feinen Schattierungen schillernden Grauton als reinsten Farbenwohlklang. Zu der meisterlichen Ausführung des „Mädchenkopfes“ hätte sich ein Leibl bekennen können. „Esel und Pferd“ ist ein auserlesenes Tierbild. Schuch stellt hier eine dunkle und helle Farbenfläche auf grauem Lokalton wirkungsvoll gegenüber und weiß dadurch eine solch plastische Wirkung zu erzielen. Seine Landschaftsmalerei ist in der Sammlung durch den „Birkenwald“ würdig eingeführt. Das Bild kennzeichnet Schuch als den genialen Bewältiger der Natur und strahlt seine ganze technische und farbige Kraft aus.

Angesichts dieser Schöpfungen bedauern wir nur, daß Schuch keine Schule gegründet

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

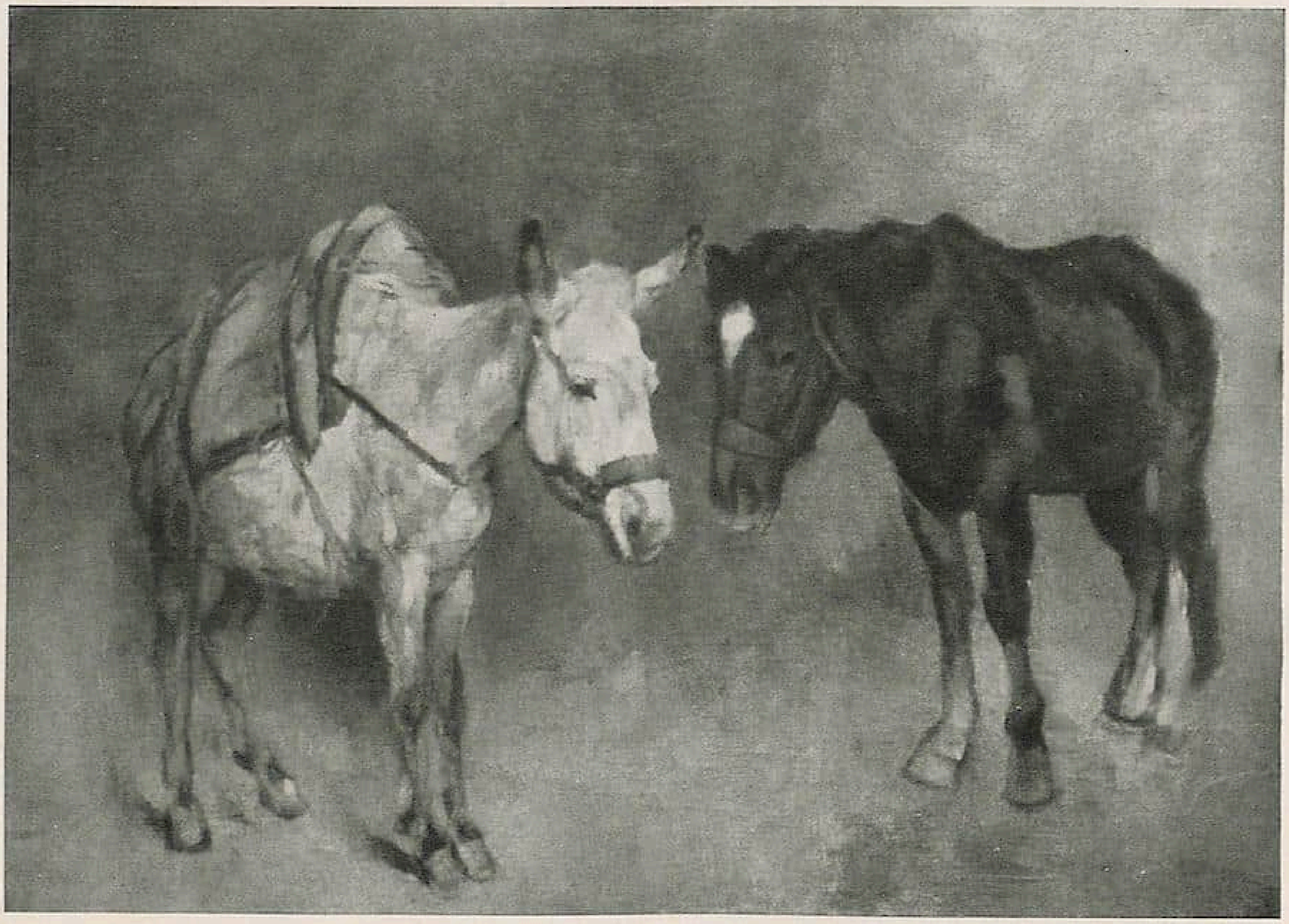
hat, oder wahrer gesagt, daß sich kein Erbe für seine Kunst gefunden.

Thomas Malerei klingt in den mächtigen Farbenorgelklängen Trübners und Schuchs wie ein liebliches, gemüterheiterndes Geigenspiel. Er vertritt hier sein Schaffenstum mit einer ganz eigenartigen feinfarbigen Leistung. — „Tanzende Harpyen", die durch den wundervollen Fluß der rhythmischen Bewegung der Tanzenden fesselt.

Theodor Alt, als bester Leibl-Schüler gepriesen, taucht nur hier und da mit einem guten Reifewerke auf, so hier mit einem tonfrischen Knabenporträt, das ganz hervorragende malerische Vorzüge verrät. J. Sperl ist mit einem kleinen farbenschönen Bild „Blumenpflückendes Mädchen" und Hirth du Frènes mit einem wuchtigen Männerkopf vertreten.

Bescheideneren Kunstgenuß gewähren die Zügelschen Bilder aus früherer Zeit „Landschaft mit Schafherde", zur größeren malerischen Bedeutung erhebt sich die „Schafschur" (1871).

Habermann, der vornehme Sonderling in der Kunstära des letzten Halbjahrhunderts, führt sich, man möchte fast sagen mit Werken aus seiner Glanzzeit ein, zwei Frauenbilder und „Der Gefangene". — In wuchtiger Kraft ist der Rückenakt des Mannes gezeichnet. Aus dem leuchtenden Rot des Mantels blüht die Helle des Fleischtones heraus. Etwas von antiker Linien- und Rhythmusgröße liegt in dem bedeutenden Werke. Die beiden anderen Schöpfungen geben Habermanns eigene Eindrucksarten, seine malerischen und technischen Ideen aus der Bildniskunst seiner früheren Zeit vortrefflich wieder.



KARL SCHUCH — PFERD UND ESEL (1875)

Mit Genehmigung der Galerie Haberstock, Berlin

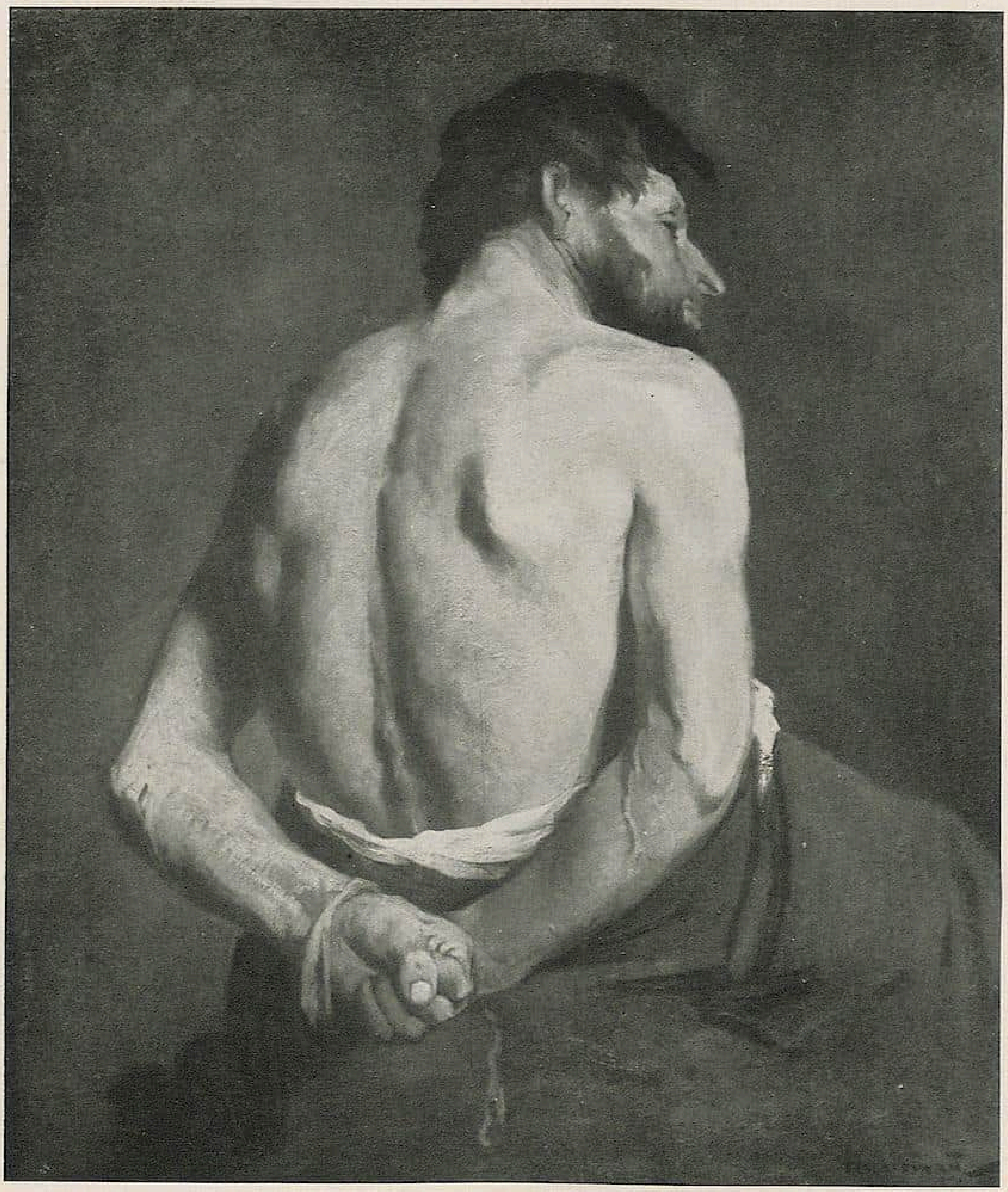
Die viel besprochenen bedeutenden Führer und Leitsterne unserer modernen Kunstepoche, Liebermann und Corinth, zeichnen sich in der Sammlung durch vornehme Solidität zweier Werke aus älterer Zeit aus. Der Meister der Skizze ist auch hier mit einer Skizze „Arbeiter im Rübenfelde" (1873) vertreten, die uns durch echt Liebermannsche Genieblitze, durch farbige und technische Reize und durch die pulsierende Bewegung seiner Gestalten ent-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Mit Genehmigung der Galerie Haberstock, Berlin ◻

KARL SCHUCH ◻
WEIBLICHES BILDNIS (1873)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



H. v. HABERMANN GEFANGENER (1873)

zückt. Corinths „Frauenakt" gehört noch zu des Malers gezähmter angenehmer Erotik und zeigt neben schön koloristischer Darstellungsweise ein prächtiges Modellierungsvermögen. In dem Rahmen dieser Meister erscheint als jüngstes Talent Jagerspacher mit einem „Weiblichen Akt", aus dem eine stark persönliche Note spricht. Das schöne Kolorit vom leichten Vortrag, die Weichheit, mit der der Körper in die Kissen gebettet ist, die einzelne farbige Behandlung des Stofflichen üben eine überraschende Wirkung aus. Mit Interesse und Erwartung kann man dem Werden dieses jungen Künstlers entgegensehen.

Die Ausländer Courbet, van Gogh, Hodler fügen sich mit gleich achtenswerten Leistungen in die Sammlung ein. Ohne Vorurteile, ohne Erbitterung genießt man ihre Kunst. Da ist der Meister von Ornans, der durch die Saftigkeit und Frische der Farbe, durch die lebendige Naturauffassung, die er in seine beiden Landschaften legt, sich mehr germanisch als

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

romanisch erweist. Auch geht ihm der feminine Zug seiner Rasse vollständig ab, ohne daß er den leichten Schwung seiner Nation verleugnet. Das wuchtige Porträt des „Malers Dupont“ spricht für Courbets große Begabung als Bildnismaler. Die Flußlandschaft van Goghs stammt noch aus des Künstlers glücklicher Schaffenszeit. Das Werk ist ein gutes, markantes Zeichen seines stark ausgeprägten Expressionismus. Es leuchtet in prickelnden Farben und Lichtspiel; ein wunderbares Flimmern und Zittern liegt in dem Wasser, in der Luft. Den Reigen dieser würdigen Künstler schließt Hodler mit zwei Schöpfungen aus früherer Zeit „Bernerin“ (1874), „Im Atelier“ (1874). Sie verraten noch eine frische Ungezwungenheit in malerischer und stilistischer Auffassung und erinnern durch ihre Tonfeinheit an Brouwersche Meisterwerke.

Die Ausstellung einer so gediegenen Privatsammlung ist im vollsten Maße dazu geeignet, den deutschen Sammlersinn zu stärken und zu fördern und es ist nur zu hoffen, daß noch weitere Sammlungen ihre Schätze der Oeffentlichkeit erschließen.

MAXIMILIAN MILDEN

TH. ALT KNABENKOPF (1872)

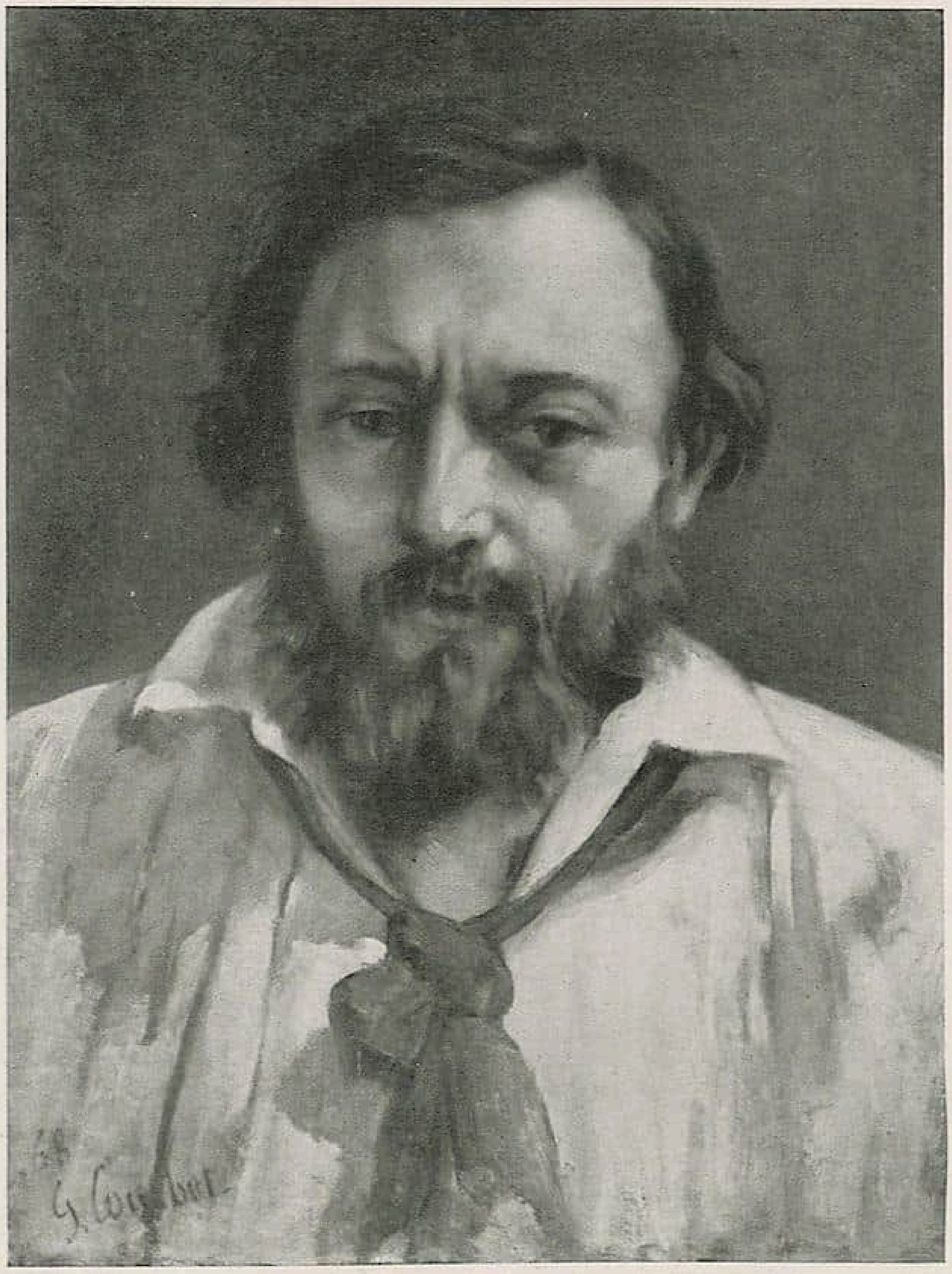
NEUE BÜCHER

Vollbehr, Ernst. Bei der Heeresgruppe Kronprinz. Die Kämpfe um Verdun. Mit 36 mehrfarbigen, 36 einfarbigen Tafeln und über 100 Textabbildungen. Gebd. M 12.—. Vorzugs-Ausgabe in Pergament M 36.—. München, F. Bruckmann A.-G.

Von den Kriegstagebüchern des Kriegsmalers Vollbehr ist jetzt schon der zweite Band erschienen, der in allen Hinsichten das genau entsprechende Gegenstück zum ersten hier schon angezeigten Bande bildet. Er enthält außer dem begreiflicherweise etwas eilig und zwar interessant, aber nicht immer gut geschriebenen Text eine große Anzahl vortrefflich gedruckter Abbildungen, die uns mit der Armee des Deutschen Kronprinzen in die Gegend der Kämpfe um Verdun führen. Viele dieser Abbildungen beruhen auf Photographien und geben so eine treue, leidenschaftslose Vorstellung von den Oertlichkeiten und Gefechten; ein Umstand, der entschieden vorteilhaft ist; denn wenn man schon zuversichtlich hoffen darf, daß dieser schreckliche Krieg, vielleicht weil er gar so schrecklich ist, der bildenden Kunst ebenso große, fruchtbare Anregung gewähren wird, wie er sie der Literatur z. B. in den Schriften von Ernst Zahn bereits gegeben hat, so scheint die unmittelbare Zeugenschaft auf die Maler nicht gerade förderlich zu wirken. In der Tat wird uns die Nachwelt wohl mehr für sogenannte Dokumente als für die doch nur subjektiven Aeußerungen der Maler dankbar sein.

Beim Publikum kann man leicht oft beobachten, daß es solche Bücher jetzt mit einem gewissen abwehrenden Grauen in die Hand nimmt. Es fürchtet sich davor, auch noch im Bilde die Greuel zu sehen, von denen man schon mehr als genug erzählen hört. Der Vorzug von Vollbehrs Kriegstagebüchern ist, daß sie dem Leser das mannigfache Schöne des Krieges zeigen. Sie haben insofern etwas Versöhnliches an sich. Man begreift, daß unsere Feldgrauen jetzt nicht mehr zu Hause „bei Muttern“ bleiben wollen, sondern gern wieder an die Front gehen, weil sie dort tätig sein können und viel erleben. Diese angenehme Wirkung von Vollbehrs Büchern wird noch durch die hervorragende Ausstattung unterstützt, zu deren Lobe nur gesagt werden braucht, daß sie so ausgezeichnet ist, wie die des bekannten, auch bei Bruckmann erschienenen Bilderatlas des Weltkrieges.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



G. COURBET — BILDNIS DES MALERS DUPONT (1868)

Ein besonderes Verdienst um die buchtechnische Ausstattung hat sich der Verlag erworben, insbesondere bei der geschmackvollen Anordnung der farbigen Reproduktionen der Vollbehrschen Originale.
K. Voll

Werner, Alfred. Impressionismus und Expressionismus. M 1.50. Leipzig und Frankfurt a. M., Kesselringsche Hofbuchhandlung.

Eine philosophische Auseinandersetzung. — Der Verfasser kastelt die Kunstwerke in die Fächer: impressionistisch, expressionistisch und klassisch ein und ist damit offenbar zufriedener als die, die den reichen Schatz der Künste so vielgestaltig und vielartig kennen, daß ihnen nie der Gedanke an eine so einfache Schematisierung gekommen ist. Alfred Werner muß sich eben wie die meisten seiner kunstphilosophischen Kollegen den Vorwurf gefallen lassen, daß er viel zu wenig von Kunstwerken und Künstlern gesehen hat. Seine Kritik des Realismus, Naturalismus, Impressionismus und Expressionismus ist viel zu dürftig, als daß man auf reiche künstlerische Anschauung schließen könnte. Ist denn wirklich für den echten Impressionisten die Kunstseele etwas Gleichgültiges? Macht sich wirklich beim wahllosen Realismus ein die Kunst herabwürdigender Zug stark bemerkbar? Entsteht wirklich nur aus der Vermählung des Impressionismus und Expressionismus die klassische Kunst? Ist der Impressionismus tatsächlich nur eine kalte seelenlose Schönheit? Der Verfasser bekennt, daß er in der Betrachtung von Werken extrem-expressionistischer Richtung niemals Genuß empfunden hat und nennt doch ganz zutreffend die deutsche Kunst ihrer Gesinnung nach stark expressionistisch. — Ist bei so schwachen Genüssen innerhalb jener beiden Richtungen der Verfasser nicht doch vielleicht selbst etwas zu schlecht im Kunstgenuß und in der Kunstbetrachtung weggekommen? Gewiß enthält die Schrift manch Gutes, aber überzeugende Kraft bleibt ihr nach jeder Richtung versagt. Wer über Kunst urteilt, muß mehr gesehen als gelesen haben, muß sehen, sehen, fühlen bis zur Leidenschaft — dann erst ist's Zeit zu philosophieren über die Arten der Kunst.
E. W. Bredt

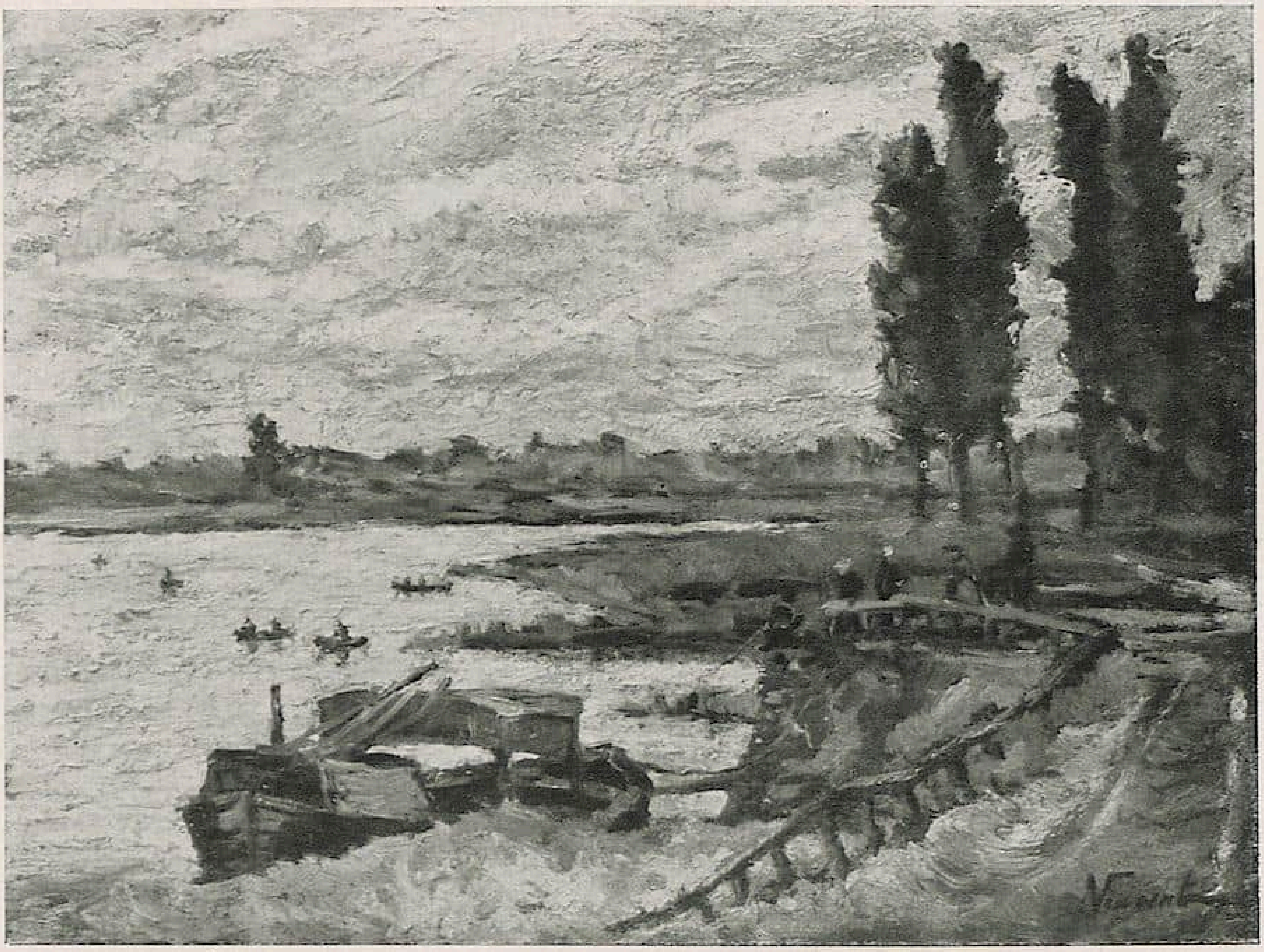
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Hans Sandreuter, Erinnerungen. Schriftlicher Nachlaß. Teil I. Basler Kunstverein. Berichterstattung über das Jahr 1915. Basel, Buchdruckerei Werner-Riehm.

Im Jahresberichte des „Basler Kunstvereins“ 1915 sind, als literarische Beigabe, Lebenserinnerungen des Basler Malers Hans Sandreuter erschienen. Er wurde dazu angeregt durch das Buch Rudolf Schicks über Arnold Böcklin. Sandreuter beginnt mit seiner Lithographenzeit; damals schon — Ende der sechziger Jahre — faßte er eine große Begeisterung für seinen späteren Meister: So viel auch über diesen geschimpft wurde, „für mich stand damals schon fest, daß Böcklin eines der ersten Malergenies des Jahrhunderts sein werde“. Sandreuter ging dann als Zeichnungslithograph nach Würzburg, von da nach Verona und später nach Neapel; überall fand er Arbeit, berufliche und künstlerische, diese namentlich auf den Akademien zu Würzburg und zu Neapel. Von Süditalien reiste er über Basel nach München. Dort kam er endlich in Berührung mit Böcklin. Zu Ende 1874 ging er zu diesem nach Florenz.

Damit schließen leider diese „Erinnerungen“; sie sind aber, so wenige Jahre sie umfassen, durch ihre plastische Beobachtung, durch ihre sonnige Heiterkeit, nicht zum wenigsten durch ihren Humor Lebensschilderungen, wie es nur ganz wenige aus deutscher Künstlerhand gibt. Die Beschreibung eines Ausbruchs des Vesuv im Jahre 1872, ein Aufenthalt bei den Mönchen in Cava dei Tireni, wo S. die Ausgabe eines alten Kodex mit Lithographien zu illustrieren hatte, später die unendliche Freude, Böcklin zum idealen Lehrer zu bekommen . . . das alles ist mit solcher Kraft, Lieblichkeit und in derart echt künstlerischer Stimmung erzählt, daß diese „Erinnerungen“ verdienten, aus dem Hefte des Basler Kunstvereins herausgezogen und den deutschen Kunstfreunden als eine Gabe dargeboten zu werden, an deren Sonnigkeit sie sich gerade jetzt, wo die Sonne nicht scheint, so recht von Herzen erfreuen könnten.

GESSLER



VINCENT VAN GOGH — FLUSSLANDSCHAFT

Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

A. ALTDORFER

DER HEILIGE GEORG
(HOLZSCHNITT)

DEUTSCHE FORM UND FREMDE FORM

(Hl. Georg, gemalt von Raffael 1504 — Hl. Georg, Holzschnitt v. Altdorfer 1511)

Beide Bilder vergleichen heißt zwei Kunstideale, zweier Rassen und Völker Form, zweier Völker Art und Lust charakterisieren. Der gleiche Gegenstand, fast der gleiche Augenblick des Vorganges, fast gleichzeitig entstanden, und doch von Grund aus verschieden.

Ein Gemälde — ein Holzschnitt. Dieser fürs Volk geschaffen, jenes für einen Herrscher. Das Bildchen (kaum größer als ein Blatt dieser Zeitschrift) wahrscheinlich im festen Auftrag gemalt — der Holzschnitt ein Anschauungs- und Herzensbekenntnis des deutschen Künstlers. Von deutscher Graphik zumal gilt alles dies sehr oft — vom italienischen Gemälde sehr selten. Dort meist bestellte Kunst — hier freie Gabe aufs Unsichere. So gut und fein das Bild als Malerei — so gut und kraftvoll das Blatt als Holzschnitt. Es gibt wohl keine Technik, die deutscher Art von je lieber gewesen wäre, die im Volke größere Verbreitung gefunden hätte als der Holzschnitt. So bezeichnend das Wie der Arbeit, so bezeichnend das Was der bevorzugten Darstellung. Das gilt für den einzelnen, für Zeiten und Völker. St. Georg ist in aller Welt gefeiert worden, aber die Zahl der in Holz geschnittenen, in Kupfer gegrabenen Bilder vom Drachenkampf des hl. Georg ist in Deutschland kaum zu begrenzen, die Zahl solcher italienischer Blätter ist klein. Die Liebe zu dem Thema ehrt deutsche Art: „Und wenn alle vorher im Kampf unterlagen — ich wag's."

Klar widerspiegeln sich so Neigungen und Ideale in Art und Form der Künstler. Im *italienischen* Bilde Klarheit im ganzen, im einzelnen Ruhe, Sparsamkeit, Gemessenheit in aller Bewegung. Die Winkel der Hauptlinien sind nicht groß und an Zahl gering. Die beruhigende Senkrechte herrscht vor. Die Bewegung des Ritters mehr sinnbildlich gut als lebendig. Nicht erlebt, nicht mitgefühlt in entscheidender Wirklichkeit. Heftige Gespanntheit bleibt aus. Der Hieb geht daneben. Aber aus der Haltung des Pferdes könnte man sich das Wichtigste des Bildes ergänzen. — Die Konstruktion ist gut, reif, nicht gewagt — auf Schulung beruhend — ruhig. — Spärlich ist alles. Schwach ist die Freude am Landschaftlichen.

Ganz anders unser holzgeschnittener *deutscher* Ritter Georg. —

Das Ganze so belebt wie denkbar. Alles voll Bewegung, alles auffordernd zur immer weiteren Betrachtung. Das Spiel der Linien fast ohne ruhenden Punkt. Fast alle Linien

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RAFFAEL DER HEILIGE GEORG

durchschneiden einander. Nur die große schräge Linie der Lanze ist bestimmend. Der Stoß ist die Hauptsache. Er trifft ruhig sein Ziel. Das Pferd ist Nebensache, aber der Ritter und der Drache, das war eine Augenweide aller. Wie wundervoll romantisch alles, was das gespannte Auge nach und nach findet. Nichts ist spärlich, nichts einfach — so einfach die Technik. Kompliziert, verwickelt, verknüpft ist alles. Kraus das Linienspiel, kraus die Wolke, unruhig das Laub, formal unruhig selbst die wehrhaftige Burg auf dem zackigen Felsberg. Bewegt selbst der Berg. Sturmgebeugt die Bäume auf den Höhen. In der Rüstung spielt mehr Licht als bei Raffaels vornehmem Ritter. Dort nur ein ruhig gesammeltes Licht, hier Lichter und Schatten überall. — Der Ritter Raffaels trägt nur zwei steife Federn am Helm, bei dem Altdorfers mag's ein ganzes Dutzend sein, das nach allen Seiten zittert und wiegt. Dort ruhige bedeutende Pose — hier Erzählung — hier Bilder ohne Ende. Wie „Dürers Madonna mit den vielen Tieren" von viel stärkerer Naturlust der Deutschen erzählt als alle Bellinis von der der Venezianer, so ist Altdorfers geheimnisvoll belauschter Drachenkampf fast wie ein Faustschlag auf alle Ruhe der Florentiner und Umbrier. — Hat Altdorfers Pferd nicht so viel Festigkeit wie das Raffaels — so ist dessen Margarete doch nur von bühnenmäßiger Haltung. Die Altdorfers aber lebt mit. Sie duckt sich zitternd im Laub. — Alles in allem, der deutsche Holzschnitt ist beunruhigend stark, ist nicht Form nur — ist Leben.

Der Vergleich gibt kein Dogma — sondern Tatsachen, viele Erinnerungen an ähnliches diesseits, ähnliches jenseits der Alpen. Zweifellos bekam dort wie hier jedes Volk von seinen besten Künstlern das, was es brauchte. Dort herrschte die sichernde Formel, hier die wagende Freiheit. Hier, nicht dort herrschte das Temperament, die Lust zu schauen und zu schildern. Die für das Auge zunächst unklare Verknüpfungslust deutscher Gestaltung lebt in Dichtung und Prosa, lebt in dem Tiergeschlinge nordischer Fibeln, im Filigran der Plastik gotischer Dome, lebt in jedem Kapitäl in jeder Fiale, lebt in den Höllen des Bosch und des Rubens, im Hundertguldenblatt Rembrandts, in den Holzschnitten Richters und Menzels, lebt fort in unseren Tagen. Und diese Lust an dieser „formlosen Form" das Auge für Natur und Landschaft hat die echte deutsche Kunst groß gemacht. So lange die Völker verschieden, so lange muß jede echte Kunst andere Form haben als die eines anderen Landes. Die Schönheit das ist die Rasse. Es gibt keine Mischung, kein Uebereinkommen über die Grenzen. Also die Augen auf! BREDT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DIE OTTO GREINER-GEDÄCHTNIS-AUSSTELLUNG IN LEIPZIG

Der Kunstverein feiert in seinen Räumen das Andenken OTTO GREINERS, der im September vorigen Jahres im Alter von 48 Jahren in München einer tückischen Krankheit vorzeitig zum Opfer gefallen ist, durch eine umfangreiche Gedächtnisausstellung. Es ist ein reiches Werk, das Greiner hinterläßt; und diese Unsumme von Fleiß, Energie und Ausdauer ist bewunderungswürdig. Greiner ist eine durchaus ehrliche Natur gewesen, und darin werden ihm selbst seine Gegner ihre Sympathien nicht versagen. Greiners Schaffen hatte etwas Tragisches an sich, ähnlich der Tragik seines Lebens. Er wollte durchaus etwas, was durchaus nicht in seinem Vermögen lag. Und deshalb bedeutet ein Teil seines Schaffens einen verhängnisvollen Irrtum. Ich meine damit seine „Schülerschaft" Klingers.

Greiner war ein schlichter Mensch aus dem Volke, mit einfacher Schulbildung und einer starken zeichnerischen und vielleicht auch malerischen Begabung, die ausschließlich auf einen handfesten, uneingeschränkten Naturalismus, auf die Wirklichkeit, gerichtet war. Das beweist seine ganze erste Schaffenstätigkeit. Bis zu dem Schießdiplom hat sich seine Veranlagung ganz folgerichtig entwickelt und geäußert. Und dieser starke und herbe Wirklichkeitssinn, der aus diesen Arbeiten spricht, hat die Aufmerksamkeit auf den Künstler gerichtet. — Nun kommt seine Berührung mit Klinger und — beinah ruckweise möchte man sagen — erhält seine Kunst die verhängnisvolle Richtung. Mit der Zähigkeit und der Energie, die Greiner eigen war, stürzt er sich auf diese Bahn, und seine zeichnerischen Fertigkeiten und sein bewunderungswürdiges technisches Können erzwingen ihm auch bedeutende Erfolge. Aber er ahnt nicht, daß er einem Irrlicht folgt und damit immer weiter von seiner Bahn abkommt.

Es mag für Greiner, dem in seiner Jugend — wie so vielen Künstlern — die Misere des Lebens nicht erspart geblieben ist, etwas Verlockendes gehabt haben, sich zu ergehen in einer höheren Anschauungswelt, die uns über die Beschwerden des täglichen Lebens hinaushebt in eine Region, in der ein herrlicheres Menschentum ein Dasein führt in Reinheit, Wahrheit und Schönheit. Der Künstler aber muß vor allem danach trachten, daß er frühzeitig den Kreis seiner Fähigkeiten erkennen lernt. Er muß erfassen, daß das Primäre in seiner Kunst das Professionelle, nicht das Ideelle ist und darf niemals seine zeichnerischen und malerischen Fähigkeiten in den Dienst seiner Sehnsüchte stellen; er darf niemals zum „Illustrator" literarischer Neigungen werden. — Es ist ein großer Irrtum, ja eine Fälschung, wenn immer wieder behauptet wird, Greiner sei ein Max Klinger verwandter Geist gewesen, und darum sei es ganz natürlich, wenn der jüngere sich dem älteren, erfahreneren angeschlossen hätte. Das ist in diesem Falle ganz unhaltbar, und man erweist Greiner wirklich keinen guten Dienst, wenn man diese Selbsttäuschung nicht unwidersprochen läßt. Otto Greiner, der Volksschüler, der Naturalist, hat die Geisteswelt, in die er sich so unvorsichtig und unwiderruflich begeben, nie erfühlt und nie begriffen. Und deshalb lassen uns auch alle diese Arbeiten bei aller Bewunderung für die zeichnerischen Fähigkeiten des Künstlers und ihren technischen Schönheiten kalt. Man fühlt aus jeder Arbeit das gewaltsame und äußerliche Verhältnis des Künstlers zu seinem Stoff heraus und ist verwundert, daß Greiner bei seiner sonstigen strengen Ehrlichkeit und Wahrheitsliebe nicht den Weg zurückgefunden hat. Er *glaubte* offenbar steif und fest an diese Wahlverwandtschaft. So ist er auf eine besondere Weise auch ein Opfer des „Klassizismus" geworden.

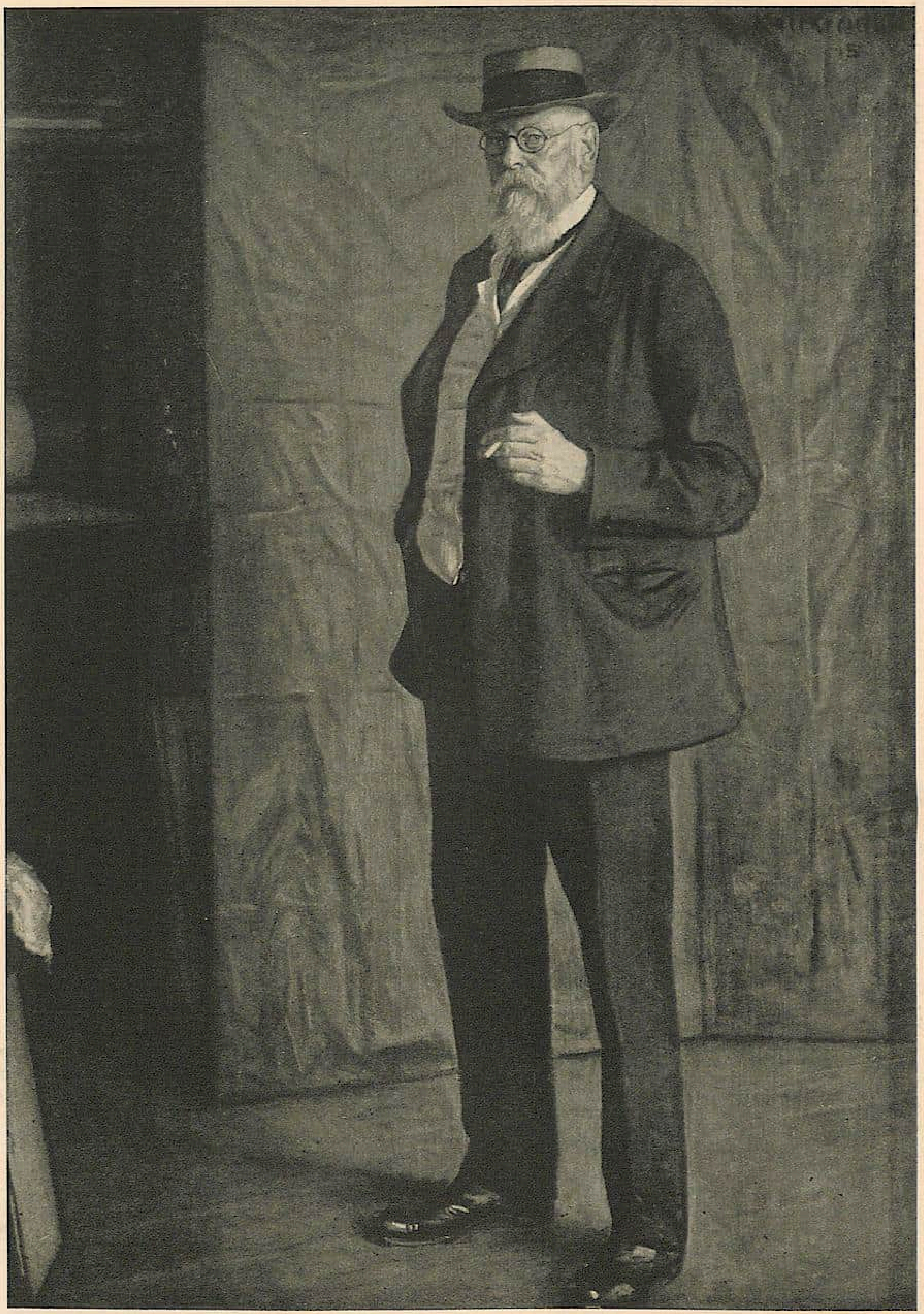
Greiner ist nicht das erste Opfer und er wird nicht das letzte Opfer dieses verhängnisvollen Dualismus sein, der sich wie ein roter Faden durch die Geschichte der deutschen Malerei zieht. Wenn Greiner eines Führers bedurft hätte, dann wäre es meines Erachtens Rembrandt gewesen. Nach dieser Richtung lagen die Entwicklungsmöglichkeiten für seine Begabung und, unter diesem Gesichtswinkel seine Jugendarbeiten betrachtet, läßt ahnen, was aus seinen Händen hätte hervorgehen können. Nicht Italien, nicht das Land der Griechen war der Boden, wo er Wurzeln schlagen konnte, sondern die Wirklichkeit. Er war ein Apfelbaum und wollte Orangen tragen. Er glaubte, durch den Einfluß Klingers berufen zu sein, die Schönheit zu verkünden, und doch war er dazu bestimmt, das Charakteristische darzustellen. Deswegen sagte ich, daß sein Weg über Rembrandt und Menzel führt.

Das ist das Prinzipielle über Greiners Kunst, mit dem man sich erst auseinandersetzen muß, um zu dem wirklichen Greiner zu kommen. Seine Arbeiten aus dem Gebiete der Gedankenkunst sind phantasielos, deshalb fehlt ihnen allen die starke Konzeption, der alles Detail untergeordnet ist. Statt dessen haben wir den Eindruck, daß alle diese Kompositionen mühsam zusammengebaut sind. Die Einzelstudien zu diesen Kompositionen sind, was richtiges, optisches Sehen, anatomische Kenntnisse und was die Delikatesse der technischen Ausführung anbelangt, über jedes Lob erhaben. Daran scheint das ganze Herz des Künstlers zu hängen, offenbar weil ihn die Hauptsache, die Konzeption seines Bildes, nicht im Innersten gepackt hat. Und deshalb bringt er es auch fertig, diese Naturstudien, ohne auch nur ein Tüpfelchen der sauberen Darstellung zu opfern, so, wie sie sind, in seine Kompositionen zu übertragen und dies meistenteils mit einem ungeheueren technischen Aufwand, der zur Sache in keinem Verhältnis steht. Damit wird — neben dem strengen, der Komposition fremden Realismus — etwas in die Werke getragen, das sie auseinandertreibt. Nicht selten könnte es scheinen, als ob ihm die Technik die Kunst ist, während doch die Technik nur Mittel sein soll. Wie ganz anders dies bei Klinger! Jedes neue Blatt Greiners war infolgedessen ein *technisches* Ereignis, kein künstlerisches im reinen Sinne des Wortes. Die Sammler reagierten darauf ganz merkwürdig und so kam es, daß Greiner in diesen Kreisen eine Schätzung genoß, die selbst die Klingers oftmals weit übertraf.

Reinsten Genuß haben wir vor seinen Porträtstudien und Bildnissen, die der Künstler zumeist auf Stein gezeichnet hat. Hier ist eine volle und hohe Einheit erzielt, und hier leuchten seine Fähigkeiten in urwüchsiger Stärke. Hier hat er gegeben, was seinem innersten Wesen entsprang, hier ist Greiner immer auf sein ureigenstes Gebiet, auf den Naturalismus, gestellt, der sich mit seiner angeborenen Begabung völlig deckt. Und diese Bildnisse (Cosima Wagner, Siegfried Wagner, Pichler, mein Zeichenlehrer, Civetta u. v. a.), in dieser technischen Vollkommenheit wiedergegeben, gehören zum Schönsten, was wir auf diesem Gebiet besitzen.

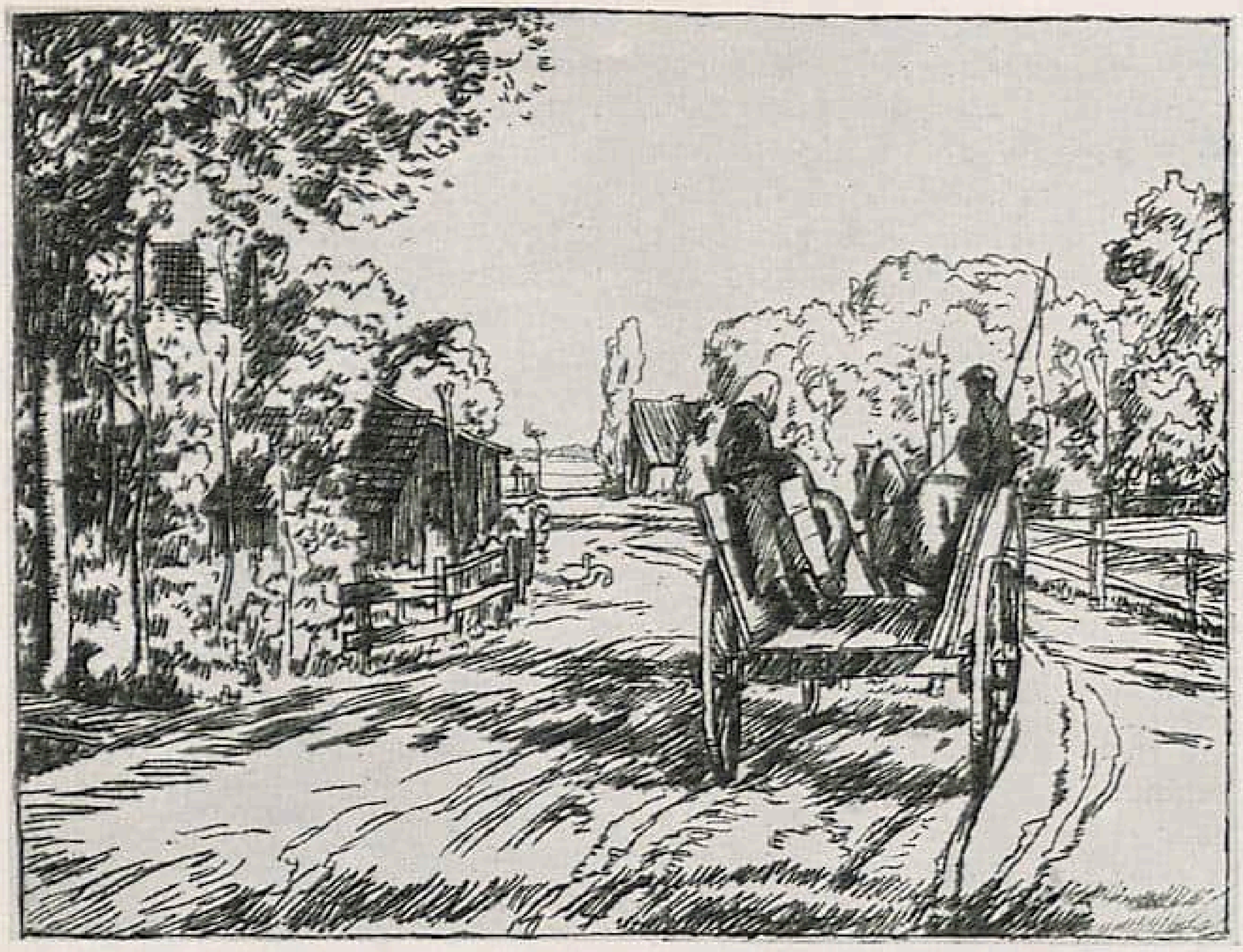
RICH. GRIMM-SACHSENBERG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH SELBSTBILDNIS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH — DORFSTRASSE (RADIERUNG)

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH

Von H. E. Wallsee

Wo immer in der Kunst oder im Leben man einem aufrechten Manne begegnet, der, unbekümmert um das Rechts oder Links der anderen, seinen Weg so nimmt, wie er es zur Erreichung seiner Ziele für gut befindet, ist er der Teilnahme und des Vertrauens der Unbefangenen sicher. Auch wenn sie sonst nicht in allen Stücken mit ihm übereinstimmen. Man achtet die Kraft, die aus dem bewußten Willen spricht.

Graf Leopold von Kalckreuth ist solch ein Aufrechter. Von den Tagen an, da er die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gezogen — mit dem in die Weimarer Galerie aufgenommenen figurenreichen „Leichenzug" — bis in die allerjüngste Gegenwart hinein, in der er Herren und Damen aus der Hamburger Gesellschaft in Abwechslung mit hamburgischen Hafenbildern malt, ist er keinen Zoll breit von seiner Art abgewichen: mit einer an Strenge grenzenden Ehrlichkeit und ohne Konzession an das Schaubedürfnis Dinge und Menschen so zu malen, wie sie sich in seiner Vorstellung spiegeln.

Es war gewiß nicht zuletzt diese aufrechte Art, was Alfred Lichtwarck mit veranlaßte, den Künstler als Weggenossen nach Hamburg zu ziehen. Das und noch ein anderes dazu. Lichtwarck hatte beim Antritt seiner Amtstätigkeit als Direktor der Kunsthalle kein Kleineres im Auge, als aus Hamburg eine Art nordischen Münchens zu machen, das den natürlichen Mittelpunkt für alle künstlerischen Bestrebungen in nordischen Landen abgeben sollte. Da Schulen fehlten, suchte er sich die Mitarbeit namhafter Künstler zu sichern. Die gerühmte landschaftliche Lage und die nicht minder gerühmte Gastlichkeit Hamburgs verfehlten ihre Wirkung nicht. Viele der zu Gast geladenen Künstler kamen. Nachdem sie sich jedoch einigermaßen umgetan und erkannt hatten, daß Klima und Menschen in der Seestadt dem künstlerischen Streben doch einen spröderen Widerstand entgegensetzten, als sie nach den Versicherungen Lichtwarcks erwarten zu dürfen vermeint, gingen sie wieder. Lichtwarck war aber gar nicht danach veranlagt, sich von Widrigkeiten unterkriegen zu lassen. Und so gelang es seinem unentwegten Werben schließlich dennoch, zwei Künstler von Rang und Ruf dahin zu bringen, daß sie ihre starke Persönlichkeit mit in den Dienst der angestrebten Sache stellten. Der eine war Max Liebermann, der zweite Graf L. von Kalckreuth. Liebermann, als eingefleischter Berliner, hat seinen Wohnsitz freilich niemals völlig nach

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Hamburg verlegt. Gleichwohl gab es eine Zeit, in der er als wortführender Künstler hier mehr als in Berlin selbst zu Hause war. Aber auch Graf Kalckreuth umzog vorerst prüfend in weiten Kreisen die lockende Seestadt, bevor er sich zur völligen Seßhaftigkeit entschloß. Und als er es tat, fiel seine Wahl auch nicht auf Hamburg selbst, von dem ihm wohl bekannt sein mochte, daß es im Durchschnitt um eine Stunde weniger Sonne im Tage erhält als irgend eine andere Stadt des deutschen Nordens. Er entschied sich für das Heidedorf Eddelsen, das nahe genug an Hamburg heranliegt, um dieses leicht erreichen zu lassen und das überdies mit dem Vorzug einer größeren Luftreinheit und Helligkeit auch den Reiz eines von großen und prachtvoll gewellten Bodenlinien durchzogenen Rundbildes verbindet.

Inmitten dieser ernsten und schwermütigen Landschaft hat Graf Kalckreuth i. J. 1907 als sein eigener Architekt sein die Mitte zwischen bürgerlichem Wohn- und herrschaftlichem Jagdhaus haltendes Heim errichtet. Hier findet er an der Seite einer dem schlesischen Hochadel entstammenden Gattin, die für die nicht immer leichten Schwingungen der Künstlerseele ein liebevolles und mitgehendes Verständnis besitzt, jene Entspannung und Erholung, deren der schaffende Künstler um so gewisser bedarf, je tiefer er von dem Ernst seiner Aufgabe durchdrungen ist. Die Wege der Entwicklung, die Graf Kalckreuth bis zu seiner Berufung als Lehrer und Leiter der Kunstschulen Weimar, Karlsruhe, Stuttgart und weiterhin bis zu dem Inslebentreten des durch ihn mitgeschaffenen deutschen Künstlerbundes genommen, sind gelegentlich seines sechzigsten Geburtstages im vorigen Jahre auch in diesen Blättern besprochen worden, so daß wir uns ein neuerliches Eingehen darauf erlassen können. Nur in Kürze sei erwähnt, daß nach Erhalt der ersten Anleitungen durch seinen Vater, Graf Stanislaus von Kalckreuth, seine erste Einführung in die Kunst (1876—79) durch den von seinem Vater nach Weimar berufenen Belgier Struis erfolgte, einem richtigen Bohemien der alten Schule, der seine Tätigkeit als Lehrer und Künstler zwar täglich nur auf eine Mittagsstunde zusammendrängte, aber innerhalb dieser einen Stunde an echter Kunst mehr hergab, als andere in Tagen und Wochen. Im Jahre 1879 ging Graf Kalckreuth nach München, wo der Reihe nach Piloty, Benczur und Diez seine Ratgeber und Lehrer wurden, was aber nicht hinderte, daß er die stärksten und reichsten Anregungen aus dem Umgang mit Lenbach gewann, der in seinen leicht hingestreuten Bemerkungen schon durch seine urwüchsige Art zur Erweckung der künstlerischen Individualität Kalckreuths mehr beitrug, als die vorgenannten drei Lehrer zusammen.

Die neuere Kunst in Hamburg seit Lichtwarck hat in mancherlei fieberhaften Zickzackbewegungen eine unruhevolle, von Entgleisungen nicht freie Bahn durchlaufen. Da mußte ein Künstler von der Art Kalckreuths, der von der zeichnerischen Linie als dem A und O des künstlerischen Schaffens ausging, vorbildlichen Wert erlangen. Den hat er denn auch durch die Sprache seiner Werke erworben, obwohl er eine eigentliche Lehrtätigkeit hier nicht ausgeübt hat. Die Wertschätzung der reinen Form hat aus dem Künstler keinen Asketen oder Gegner der Farbe gemacht. Er kennt den Reiz ihrer Sprache sehr gut und ist auch dort, wo es angeht, und er keine Gefahr läuft, dadurch zum Sinn oder Gegenstand seiner Darstellung, und vor allem zu jener ganz persönlichen Stimmung, die er auch im Bilde festzuhalten wünscht, in Widerspruch zu geraten, durchaus nicht dagegen, selbst hellste Töne und Lichter anzubringen. Nur daß er es stets abgelehnt hat, mit den Anhängern der verschiedenen „ismen" gemeinsame Sache zu machen. „Aus einer Summe von Eindrücken den Eindruck herauskristallisieren, der wert ist, im Bilde festgehalten zu werden," — so wertet Graf Kalckreuth die Impression als Kunstmittel, wie es die großen Alten ja auch getan haben, und er fügt hinzu: „Sie (die Alten) ließen eine Summe von Impressionen solange auf sich wirken, bis sie sich in ihrem Kopfe (sie brachten sie nicht einmal zu Papier) zu der bildgemäßen Impression verbunden hatten, die ihnen wert schien des Gestaltens. Unsere Impressionisten machen es gerade umgekehrt, für die ist jede Impression ein fertiges Bild."

Vielleicht mehr noch als in seinen Gemälden, in denen doch immer zuletzt die Farbe den Maßstab abgibt für die Beurteilung, tritt in seinen Radierungen der große Respekt des Künstlers vor den zeichnerischen Linien zutage. Von diesen Blättern, die er nicht selten durch ganze Reihenfolgen überarbeitet, um sie dahin zu bringen, wo er sie haben will (was z. B. bei der Porträt-Radierung des Großindustriellen H. erst beim siebzehnten Zustand der Fall war), wirkt jedes als lebendiger Beleg zu jenem Klingerschen Wort, nach dem die Zeichnung der Fantasie des Beschauers einen ausreichenden Spielraum bieten solle, das Dargestellte farbig zu ergänzen. Auf die Gefahr des Mißverstanden-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Berlin, K. National-Galerie

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH
SCHLOSS KLEIN-OELS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH LEUCHTTURM

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH

REGENBOGEN

München, K. Neue Pinakothek

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH ZEICHNUNG

werdens hin, möchte ich mich zu dem Paradoxon versteigen, daß gerade die farblosen graphischen Blätter die farbigsten Werke des Künstlers sind. Was selbstredend in dem Sinne zu verstehen ist, daß er in seiner Linienführung nicht selten bis zu jener weichen und warmen Fühligkeit gelangt, wie sie sonst nur der Farbe erreichbar ist.

Mit einigen wenigen Ausnahmen — dem im Besitz der Nationalgalerie befindlichen Gemälde „Vor dem Schlosse", dem „Tiergarten" und der Tafel „Leubsdorf am Rhein" — bieten die von uns gebrachten Illustrationen im Gegenstande wie nach der Zeit ihres Entstehens zwar eine gute Uebersicht über die von dem Künstler vornehmlich innerhalb der Zeit seiner Einbürgerung in Eddelsen geschaffenen Werke, ohne deren Summe völlig zu erschöpfen. Immerhin reichen die gebotenen Illustrationen: der „Weibliche Akt", die „Lesende Dame", „Der Brückenschlag bei Linz", die uns in ihrem Entstehen zeitlich näher liegen, um die von dem Künstler in unserer Kunstgemeinde eingenommene vornehme und führende Stellung zu erklären und rechtlich zu bestätigen.

Die Hamburger Kunsthalle ist im Besitz einer großen Anzahl von Bildnissen hamburgischer Persönlichkeiten, die auf Veranlassung Lichtwarcks von deutschen und ausländischen Künstlern unter einem erheblichen Aufwand an Buntfarben gemalt worden sind, wie sie das nervöse Zeitalter vor dem Kriege auch im Bildnis bevorzugte. Es ist nun interessant zu sehen, wie die unter den neuen großen Zeitwirkungen auch den Spielformen der Farbe gegenüber in ihrer Sinnesart ruhiger gewordenen Beschauer mit wachsender Teilnahme

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH — DIE GATTIN DES KÜNSTLERS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH BILDNIS MUCKI

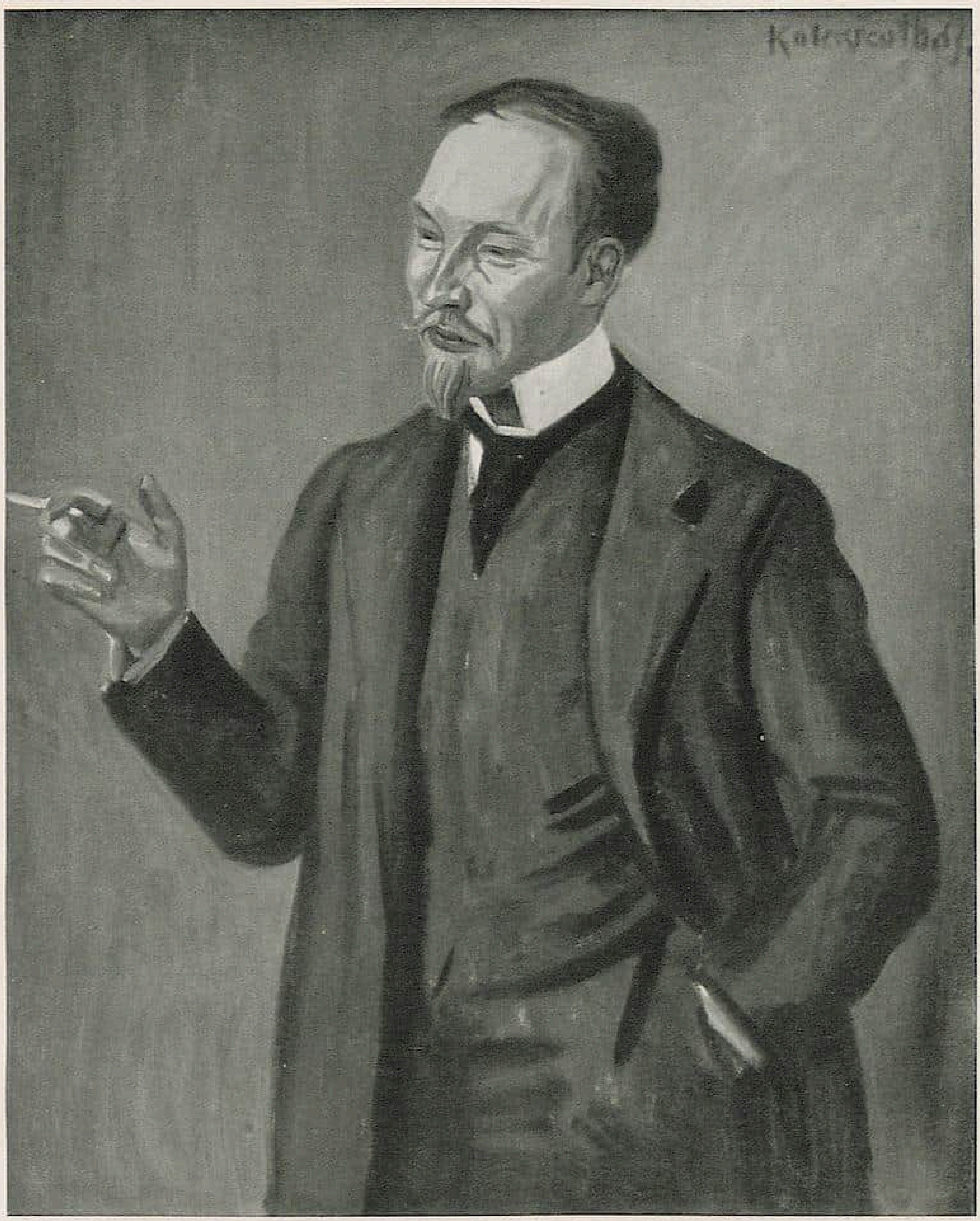
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH GEIGERIN

sich gerade jenen Bildnissen Kalckreuths zuwenden, die früher am angefochtensten waren, wie z. B. den lebensgroß gemalten, in ihren schwarzen Richtertalaren gegen einen mattgrünen Hintergrund gestellten Richtern des obersten hamburgischen Gerichtshofes. Früher geradezu als eine Verleugnung alles künstlerisch Gesetzmäßigen verurteilt, beginnt man jetzt anzuerkennen, wie vornehmlich durch die Einfachheit ihrer Aufmachung die mit Holbeinischer Genauigkeit durchgearbeiteten Köpfe zu jener Persönlichkeitswirkung gelangen, die uns die alte deutsche Bildnismalerei so ehrfürchtig macht.

Ich schließe mit einem charakteristischen Worte Kalckreuths, das dieser selbst zwar auf Liebermann angewandt, das er aber gewiß nicht ausgesprochen hätte, wenn es nicht seinem eigenen Schaffen als Richtschnur diente. „Liebermann ist von einer ‚großen Sehnsucht‘ erfüllt. Es ist die Sehnsucht, alles, aber auch alles, was er in der Natur sieht, in seine Bilder hereinzunehmen. Solch eine Sehnsucht muß jeder Maler haben . . .“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



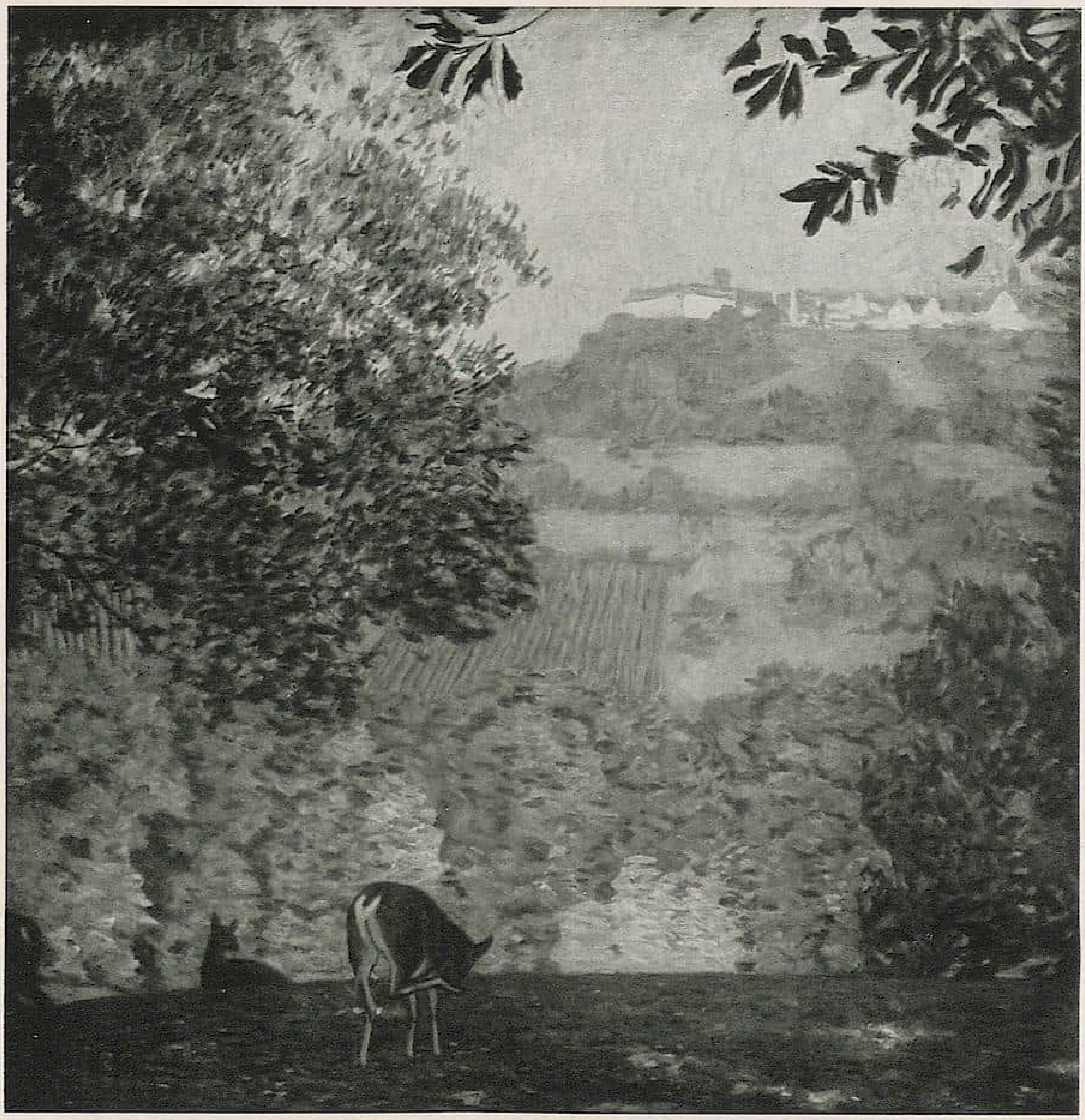
GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH BILDNIS DES GRAFEN KEYSERLING

DER GOTISCHE SCHNITZALTAR

Von Paul Schubring

In Friedensjahren sind viele von uns alljährlich ins romanische Ausland gepilgert, um die Kunst der Mittelmeerländer und der Franzosen von den Tagen der Griechen bis zu Cézanne zu durchleben. Dabei hat uns durchaus nicht Ueberschätzung des Fremden, Unterschätzung des Eigenen geleitet, sondern die Ueberzeugung, daß in der Erfassung des Fremdartigen, Andersorientierten die eigentliche hohe Schule jedes Formbewußtseins zu finden sei, daß die Reibungsflächen zwischen Vertrautem und Rätselhaftem, warm Zuquellendem und spröde Verschlossenem geeignet sind, uns über die Bedingtheit allen künstlerischen Schaffens, über die Besonderheit der Blutgesetze und über die Verschiedenheit der psychologischen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

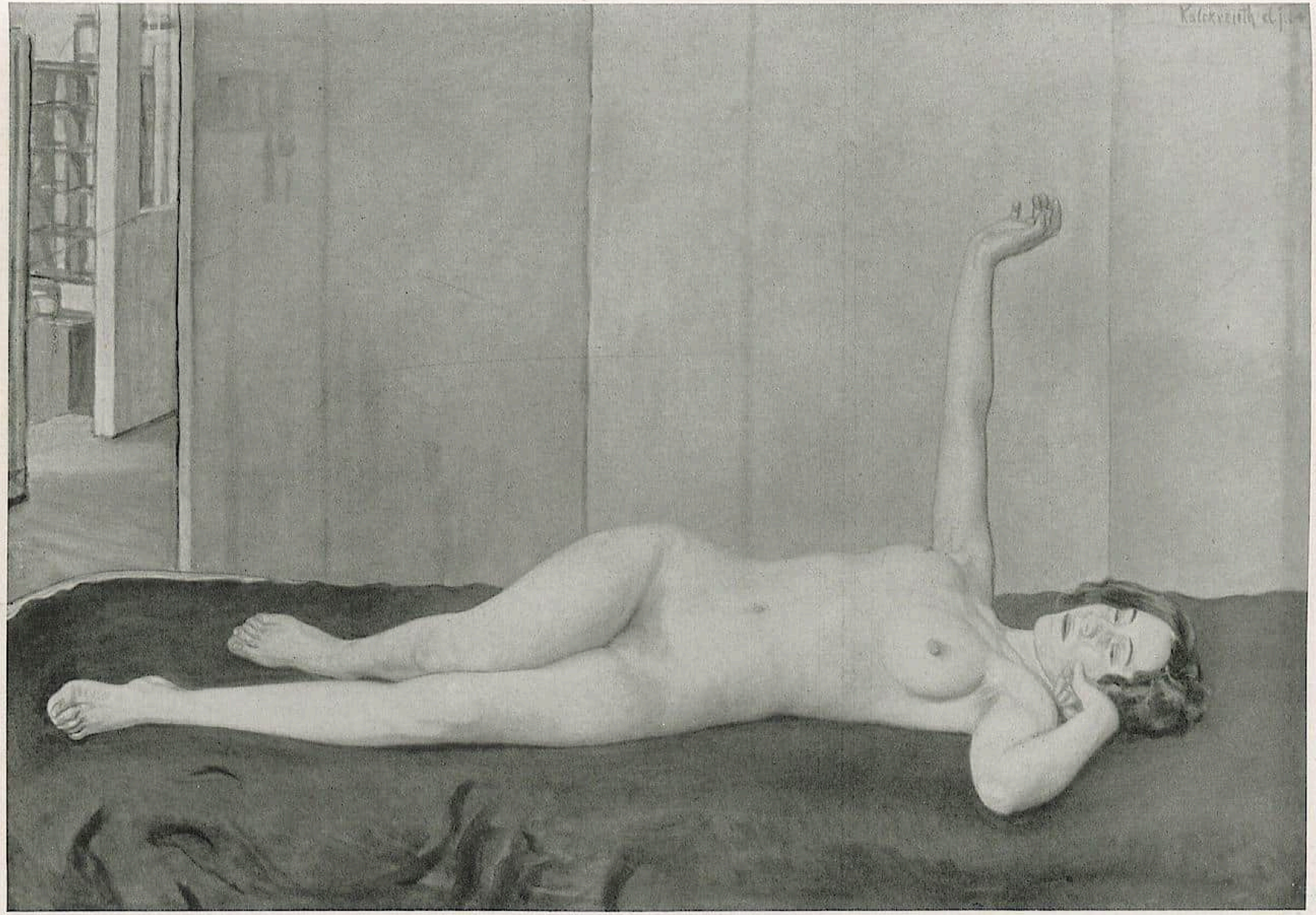


GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH TIERPARK

Gesamtdisposition bei den einzelnen Völkern zur Klarheit kommen lassen. Was die lateinische Sprache für die Klärung, Sauberkeit und Folgerichtigkeit unseres germanischen Denkvermögens und unserer Ausdrucksfähigkeit leistet, das leistet die romanische Kunst dem deutschen Formdrang. Weit entfernt, uns zu entwurzeln und dem mütterlichen Leben der Heimatskunst zu entfremden, ermöglicht sie uns vielmehr in der Schulung scharfer Gegensätze und Widersprüche, die eigene Kunst nicht triebhaft, sondern bewußt zu erfassen; ebenso, wie wir erst dann die Regeln der deutschen Sprache begreifen, wenn wir an einem fremden Idiom Laut- und Sprachgesetze begriffen haben. Das Triebhafte zu fördern, Abgeschlossenheit und Ungerechtigkeit gegen das Fremde zu loben, ist ein übler Patriotismus und sicher nicht ein Zeichen der Stärke. Der produzierende Künstler mag solche Einseitigkeit gegen das Andersartige bisweilen nötig haben und daß man in Kriegszeiten sich notgedrungen abschließt, braucht nicht gesagt zu werden. Niemand aber wird das als besonderen Vorzug empfinden. Es ist und bleibt das Vorrecht breiterer Orientierung, die Höhepunkte des Ausdrucks und der Form da zu suchen, wo sie am höchsten sind. Das ist

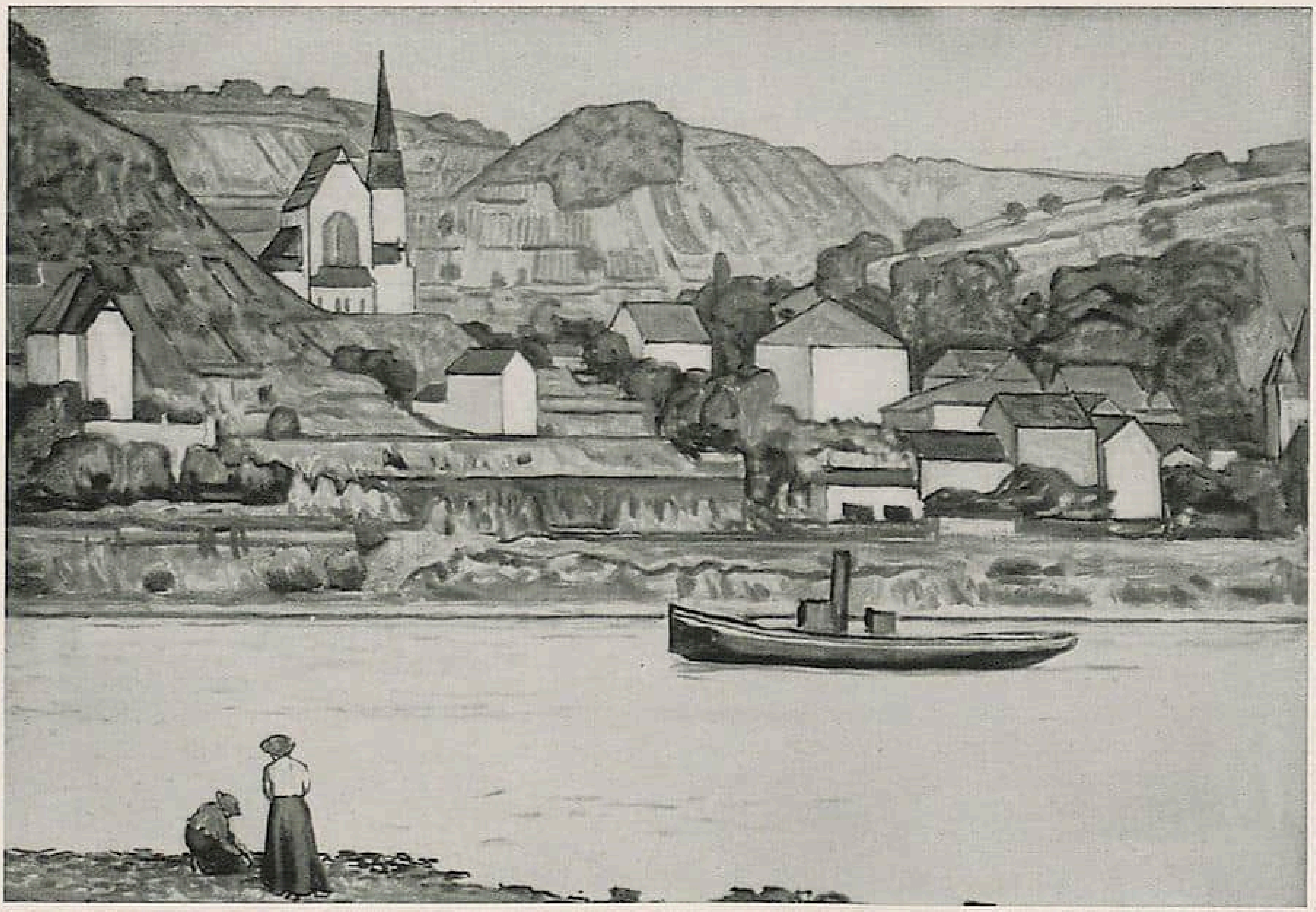
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

331



GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH — WEIBLICHER AKT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH LEUBSDORF AM RHEIN

immer nur an einer Stelle der Fall und diese Stelle liegt bald in diesem, bald in jenem Land in den verschiedenen Jahrhunderten. Der Deutsche hat z. B. das Vorrecht, auf seine Musik von Bach bis Wagner hinweisen zu dürfen, in der ein Höhepunkt der tönend bewegten Welt zu finden ist. In der bildenden Kunst haben wir Deutschen bis jetzt zwei Höhepunkte erlebt: die Kunst der Stauferzeit und die der Spätgotik, letztere bis 1530 gerechnet. Die Kunst der *Stauferzeit* wird bei uns noch lange nicht genug gewürdigt. Es ist die Zeit des Nibelungenliedes, der Naumburger Skulpturen, Gelnhausens und Paulinzellas. Sie ist echteste Schollenkunst, aus der tiefen Phantasie geboren, von keiner gotischen Dialektik ernüchtert, von keinem Fremdwillen beunruhigt. In Stein und Bronze, in Elfenbein und Miniatur steht diese Zeit des ersten und zweiten Kaisers Friedrich sehr schaubar, fühlbar und lebendig heute noch vor uns; von anderem abgesehen, eine Meisterschule der Qualität. Sie ist leichter zu erfassen, als die Welt der Spätgotik, weil weniger Kräfte sich auswirken, alles gradlinig aus der eigensten Erfahrung und Glut hervorbricht und die Welt der Phantasie — im Gegensatz zu der der Reflexion — noch ungebrochen herrscht. Ihr gegenüber ist die *Spätgotik* ein viel komplizierteres Gebilde. Denn hier fand der Drang, der tausendfach regsam und vorstoßende Wille den monumentalen Ausdruck, um Ungeheueres, Unsagbares, Unaussprechliches im brausenden Strom, in mächtiger Fülle der angstvoll erregten Seele nahezubringen und der Welt mystischer Ahnung, in der das junge Mittelalter erglühte, die Schwermut ringender und zerrissener Herzen zu vermählen. Die Sprache dieser Kunst wird daher viel persönlicher; der Mensch steht in ihrem Mittelpunkt und alles wird ein Ausdruck des Glücks oder Leidens einer in den Tiefen unruhig schürfenden Seele. Diese stark betonte Beziehung der Außenwelt auf den teilnehmenden Menschen erscheint dem Romanen leicht als Unkeuschheit, während wir in solcher Einsenkung in das Herzblut gerade die höchste Kraft der Beseeltheit empfinden. Wie in den Bachschen Passionen das Schicksal des leidenden Gottessohnes zu dem Miterleiden des erregten Menschenherzens umgebogen wird, so ist die ganze Spätgotik Bekenntnis und Leidenschaft einer in Bewegung versetzten Seele, die aus dem Widerstreit vielfältiger Empfindungen in sehnsüchtiger Steilheit sich

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH — BRÜCKENSCHLAG BEI LINZ

zu einem Bekenntnis leidenschaftlichen Zwanges emporreckt. Solche Kunst ruht auf anderen Gesetzen als die der lateinischen Völker. Klarheit, Sauberkeit, Rhythmus und Ueberpersönlichkeit sind hier die positiven Akzente; dort heißen sie Drang, Fülle, Hitze und Widerspruch. Wie es aber gelang, das Gärende und Ungestaltete dennoch zu klarer und unmißverständlicher Form und Staffelung zu zwingen, sei an der Schöpfung nachgewiesen, in der die Spätgotik ihren volltönendsten und wahrhaft majestätischen Ausdruck erreicht, im *Schnitzaltar.*

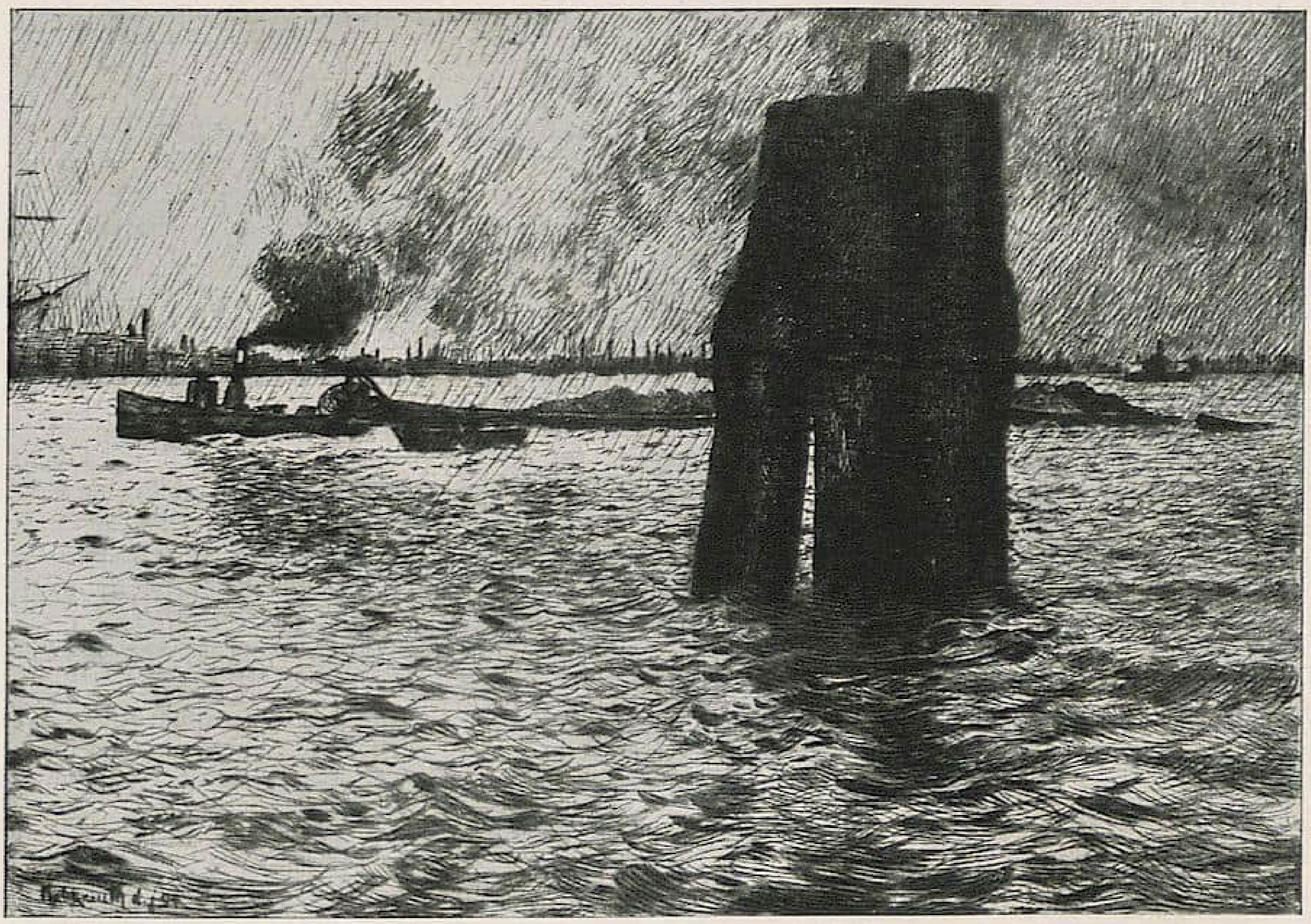
* * *

Jeder kennt dies Gebilde, das in vielen Exemplaren in bunter Schnitzerei und Malerei in Kirchen und Klöstern, in Rathäusern und Museen als das Hauptstück des kirchlichen Inventars, als kultisches Zentrum den vornehmsten Platz hat. Erfassen kann man den vollen Sinn des Gebildes da, wo es noch an ursprünglicher Stelle, im heimischen Licht, umwallt vom Weihrauch der Messe, umklungen von den Akkorden hoher Bittgesänge, aufragt. Ein goldenes Gehäuse mit dem tiefen Kasten der Mitte, mit breit ausladenden Flügeln, mit hoher Predella und durchsichtigem Gestänge in der Höhe bietet sich dar, an Umfang alles ringsum überbietend, den hohen Chor bis zur Wölbung füllend, an Glanz und Farbe herüberstrahlend über das schlichtere Holz der Chorstühle und das nacktere Muster des Steinfußbodens, bisweilen noch im weichen farbigen Licht der bunten Glasfenster schwebend, gegen deren sanfte Dämpfung das Gold der knittrigen Falten als Spiegelung der Wachslichter mit festem Ton aufglänzt. Mitte, Unten und Oben, Seite und Rückwand schließen sich klar voneinander ab. Gebundenes und Entbreitetes, Bedeutendes und Nebensächliches stellen sich in Staffelung. Die Teile treten in Beziehung zueinander. Der geschlossene Altar bietet ein anderes Gesicht als der geöffnete; vom Alltag zum Festtag führt die erschlossene Mitte. Die Legende des Lokalheiligen wird mit der höheren Heilshistorie verwoben und schließlich ertönt der chorus mysticus in der höchsten, reinlichsten Zelle, wenn im hohen Gestänge Engel auf- und niedersteigen und sich die goldenen Eimer reichen.

Bei geschlossenen Flügeln, also im Aspekt des Alltags, sieht man oft das Präludium der Heilslehre, die Verkündigung an Maria. Diese

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

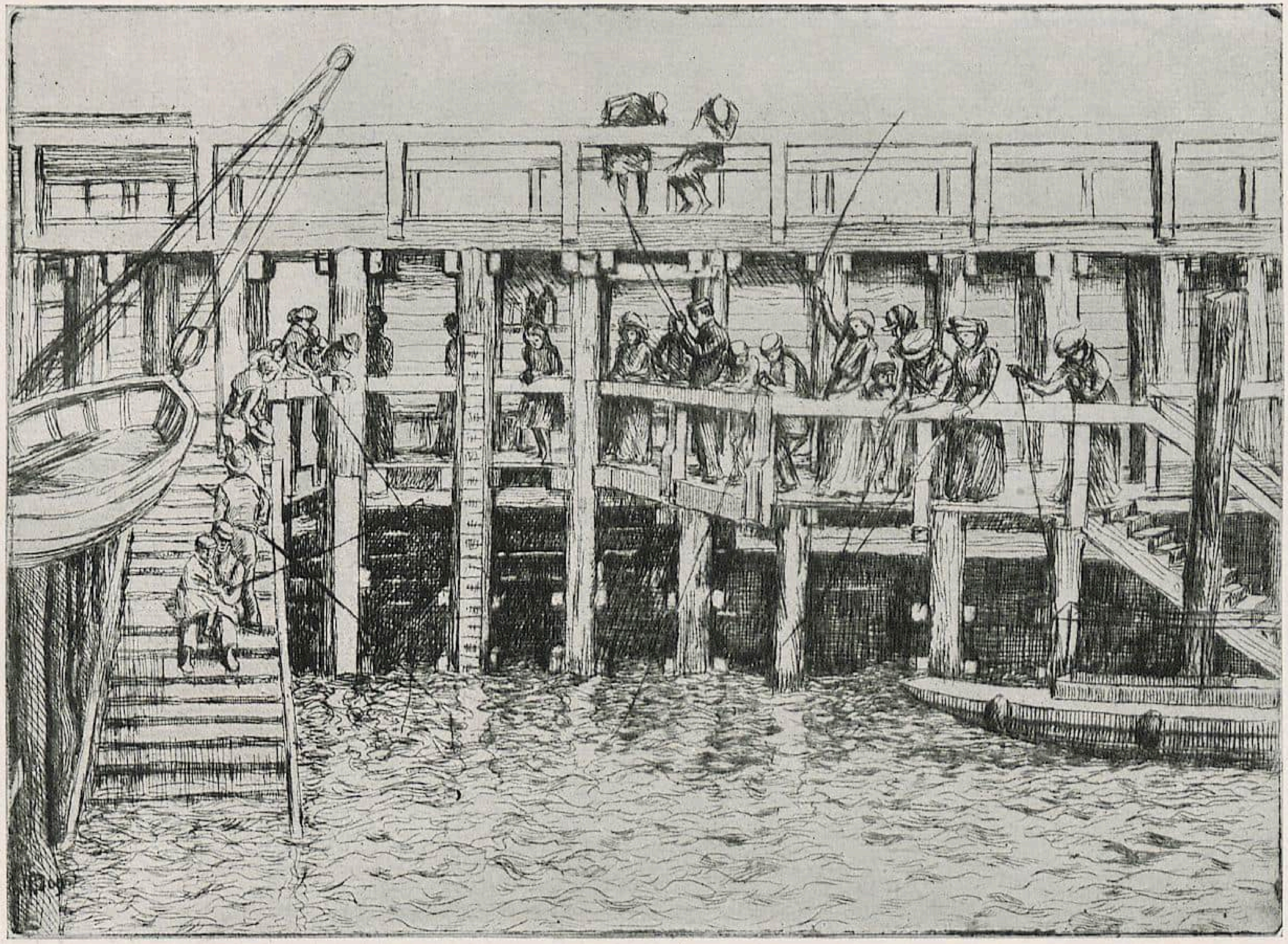
Szene empfiehlt sich schon durch die Beschränkung auf zwei Figuren jeder einmal geteilten Fläche. Still und einfach bietet sich diese Sonne, die oft nur in Grisaille gemalt ist. Wir hören das „Ave Maria" und „Ecce ancilla domini" als Beginn des göttlichen Liebeswillens in der Form der heiligen Freiung. Diese Szene ist zugleich der einfachste Ausdruck der Werbung jedes Menschenherzens um die höhere Welt. Vor solchen Verkündigungsbildern haben unzählige bräutliche Paare aller Jahrhunderte ihre Wünsche geheiligt, ihren Bund unter höheres Gesetz gestellt. Aber auch der Mönch fand hier das Recht der Freiung um die Himmlische, und die einsame Jungfrau die Weihe der Virginität. — Andere Außenflügel zeigen einfach zwei Heilige, etwa die Patrone der Kirche und des Landes, also die besonderen Vermittler. Sie sind die klassische Adresse für die kleinen Wünsche des Alltags und der Einzelnot; ihre Macht greift tief hinein ins Familienleben und sie versagen sich keiner Kleinigkeit. Den Heiligen verdanken wir ja überhaupt die *Intimisierung* des religiösen Bittgesuchs; das ist wieder ein germanischer, dem Romanen unsympathischer Zug. Jede Gegend hat ihre besondere Not, ihre eigene Gefahr, ihren spezifischen Segen. All das verwalten großmütig die Lokalheiligen. Sie helfen dem Bauern das goldene Korn in die Scheune bringen, dem Küstenbewohner zu einem gesegneten Strand. Die Artillerie schießt besser, wenn Barbara sie weihte, und Hubertus hilft, den feistesten Rehbock zu treffen. Den Frauen steht in der Stunde der Geburt die heilige Margarethe bei, wie einst Hera die Eileithyia aussandte, um den Erdenfrauen beizustehen. Viele Männer bitten heilige Jungfrauen, ihnen in der Keuschheit beizustehen. Lucia hilft Blinden zu höherem Licht, Magdalena steigert Sehnsucht zur Glut. Die katholische Kirche hat mit der Zeit alle diese Dinge etwas massiv formuliert und ins asketische Ideal gedrängt. In der Praxis haben, wie die Kunst deutlich bezeugt, die Dinge oft sehr menschlich gelautet und Eros hat auch in den asketischsten Jahrhunderten sich irgendwie im Schutze der Kirche durchgesetzt. Erstaunlich ist der Zusammenhang all dieser Legenden mit der antiken Welt; viele Heilige übernehmen direkt die Funktionen der alten Griechengötter. Es



GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH — HAMBURGER HAFEN (RADIERUNG)

Mit Genehmigung der Galerie Commeter, Hamburg

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH — ANGLER AN DER ALTEN LIEBE IN CUXHAVEN (RADIERUNG)

Mit Genehmigung der Galerie Commeter, Hamburg

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

erscheint mir töricht, wenn Protestanten solches „Heidentum in der katholischen Kirche“ tadeln. Dankbar soll man sein, daß der Ertrag der antiken Lebenserfahrung in dieser Umformung durch das Mittelalter herübergerettet worden ist. Die mittelalterliche Legende läßt sich, was ihren Reichtum, ihre plastische Erzählungskraft, ihre Lebhaftigkeit und Munterfung des Mittelalters in ihrer Weise teilzunehmen und sie mit derselben herzlichen Verehrung zu verfolgen, wie die Epen Homers oder die Veden der Indier.

Bieten so die Außenflügel den Vorhof, die Welt der Ahnung und des Persönlichen, so erschließt der geöffnete Altar Sonntags die volle Pracht der erhöhten Schau. In der Regel

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH BILDNIS V. D. HEYDT (RADIERUNG)
Mit Genehmigung der Galerie Commeter, Hamburg

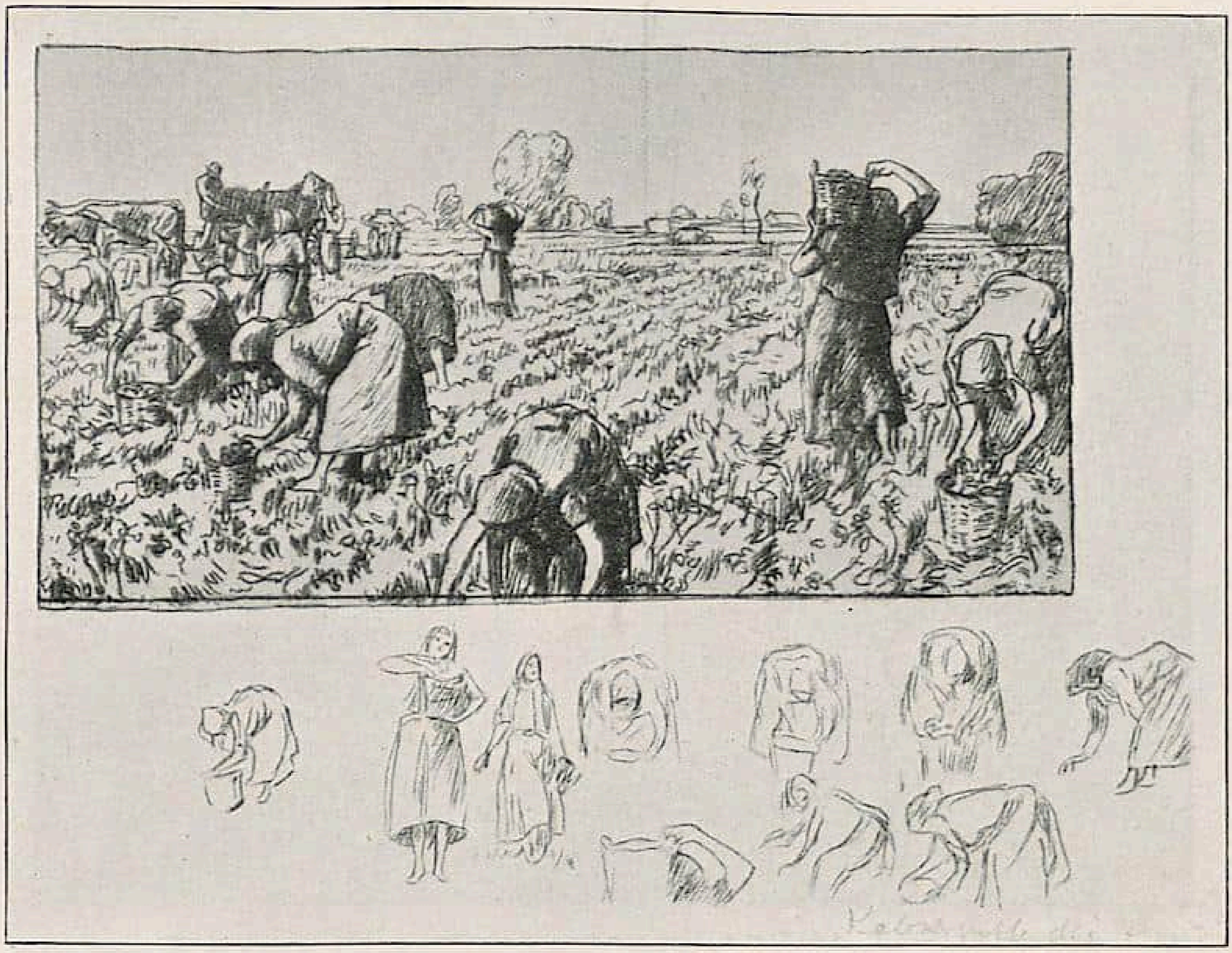
keit betrifft, fast dem reichbesetzten Mahl Homers vergleichen. Ueber die Pflicht und das Recht der Legende, zu wuchern, hat sich Goethe auf der bekannten Rheinfahrt zur Rochuskapelle bei Bingen so prächtig geäußert, daß sich in seinen Gedanken auch die zusammenfinden können, die in der Wertung dieser Geschichten sonst getrennte Wege gehen. Jedenfalls lassen die Protestanten sich nicht das Recht nehmen, an dieser herrlichen Schöp- bildet ein festliches Thema die Mitte: die Krönung Marias, das Thronen in der Erhöhung. Der dunkelnde Kasten der Mitte füllt sich mit Gold und Farbe. Der Ewige und der Gottessohn senken sich auf Wolken herab, um die reinste Frau in die ewigen Zonen zu geleiten. Prachtvoll gekleidete Engel regen die schönen Flügel, um im seligen Stolz das Menschenjuwel hochzuheben. Auch des Geistes weiße Taube fehlt nicht; sie schießt in Wonne

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Mit Genehmigung der
Galerie Commeter, Hamburg

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH
KRANKENZIMMER (RADIERUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



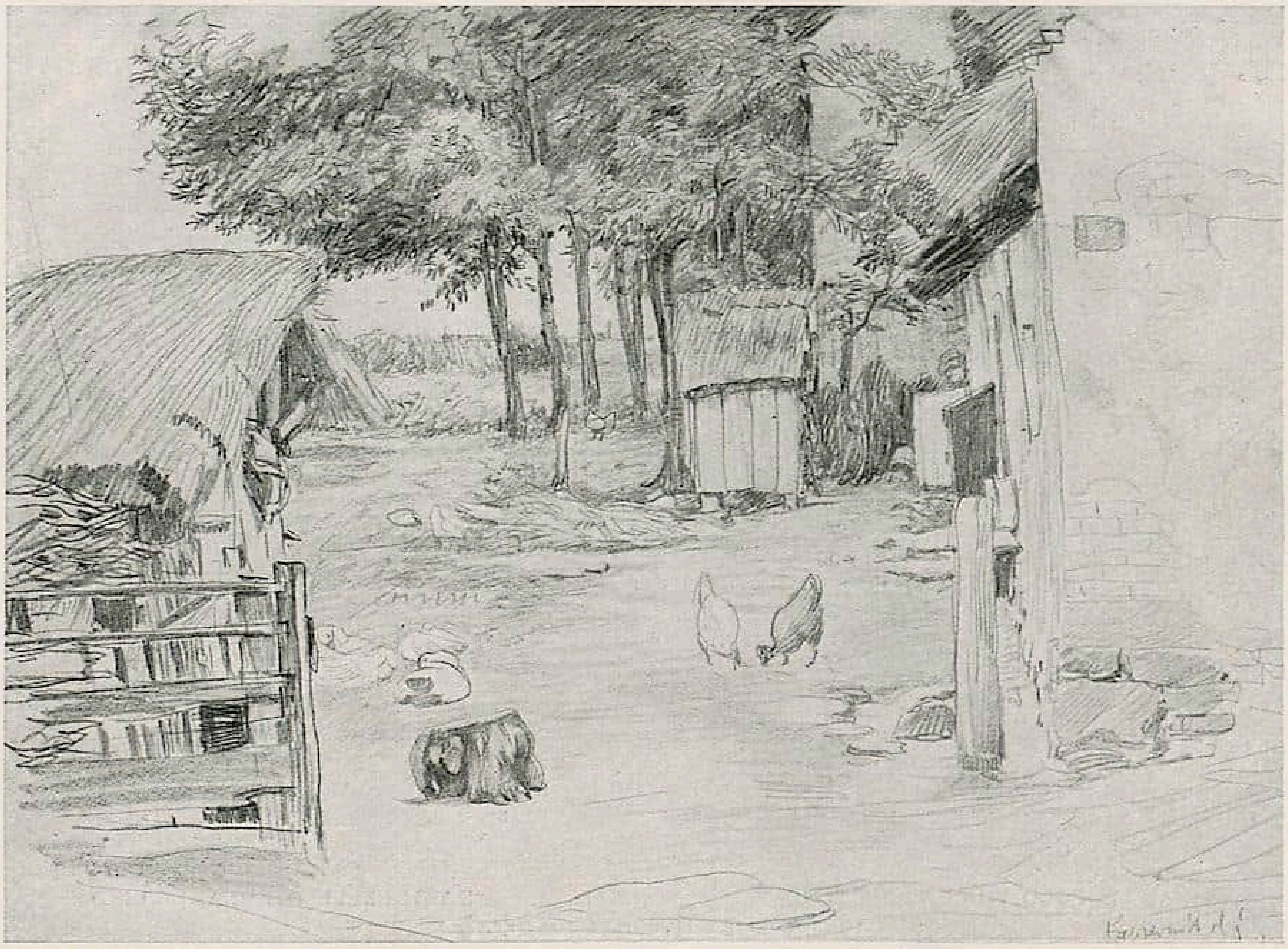
GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH KARTOFFELERNTE (RADIERUNG)
Mit Genehmigung der Galerie Commeter, Hamburg

durch den weiten Raum, um über der seltenen Stunde als Bote unbegrenzter Zonen zu schweben. Alles dies ist höchst wirklich in Holz geschnitzt, plastisch hingesetzt, funkelnd im goldenen Licht. Ewige Lebenskraft lacht auf den Wangen, der Schmelz der göttlichen Jugend leuchtet neben blonder Haarfülle und dunklen Flechten. Der schwere blaue Mantel Marias zeigt hellgrünes Futter; der goldene Mantel Gottes funkelt innen im Purpur. All diese Farbe glänzt durchaus materiell, wie die blühende Wiese am Golfstrom, wie die Zähne einer schönen Frau. Edelsteine, Topase und Perlen treten hinzu, Diademe federn auf dicken Haarpolstern, feierlich und schwer leuchten die Schließen der Mäntel. Hier und da glänzt ein nackter Engelfuß unter dem schweren Stoff.

Natürlich kommen auch andere, weniger festliche Themata vor, z. B. das letzte Mahl des Herren, die Himmelfahrt der Magdalena oder einfach die heilige Conversazione; aber sehr selten findet sich als Mittelstück die Kreuzigung. Sehr häufig wird die Anbetung des Kindes durch die Hirten, die Anbetung der Könige dargestellt. Als später die Malerei das Schnitzwerk verdrängte, bot die Mitteltafel Gelegenheit zur großen szenischen Entfaltung des Schauplatzes, wie etwa auf der Festwiese des Genter Altars. Aber nun fehlt die Rhythmik, in der bisher die plastische Mitte zum gemalten Flügel gestanden hat.

Die Innenflügel sind entweder im flachen Relief geschnitzt, oder — und das ist das Häufigere — gemalt. Im bunten frischen Bildspiegel stehen sie munter und lebensvoll gegen das schwere Hauptthema der geschnitzten Mitte. Ihre längliche Form drängt zur Zweiteilung, so daß mindestens vier Szenen sich um den Schrein der Mitte gruppieren. Oft vermehrt man die Flügel zu doppeltem Schluß, so daß, wie bei Pachers Altar in St. Wolfgang aus dem Jahr 1481 zwölf bis sechzehn Einzelszenen sich ergeben. Da haben wir das reinste Bilderbuch, einen orbis pictus der frommen Leute. Die Jugendgeschichte Jesu, Marias Leiden und Freuden, die Passion Christi oder das Martyrium der Jünger und Heiligen werden ausführlich und rührend dargestellt. Dabei bewährt nun die deutsche Malerei des 15. Jahrhunderts ihre besondere Kraft zu eindringlicher Erzählung. Artistisch betrachtet steht die altniederländische Malerei höher; aber ihr fehlt die Unmittelbarkeit des Ausdrucks, die Stoßkraft und Wucht in der Situation, die Frische

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH BAUERNHOF (ZEICHNUNG)

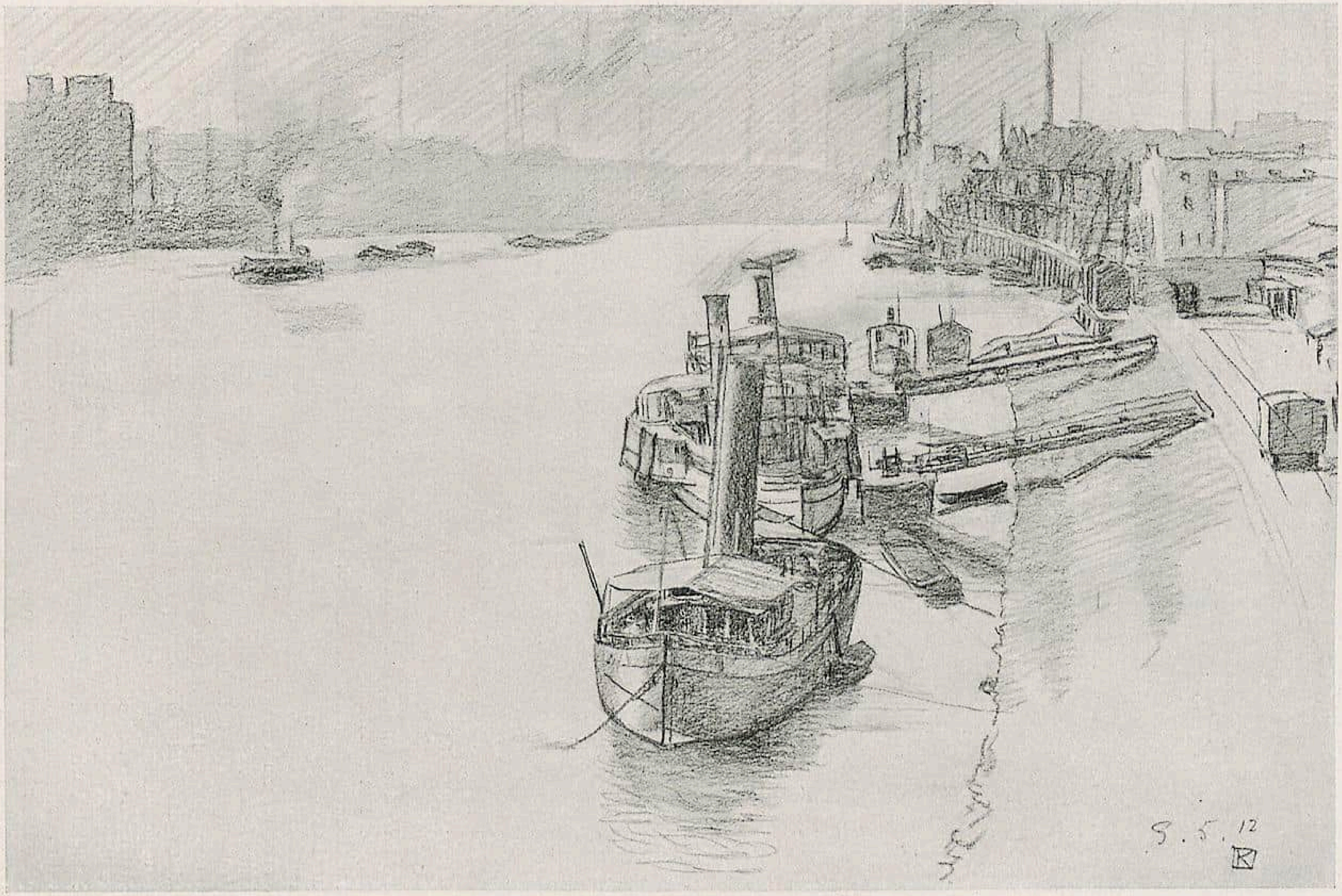
und Wärme der Erzählung. Dabei lacht auch die deutsche Wiese, glänzt der vielfach sich schlängelnde Fluß, strahlt der von lustigen Wölkchen durchzogene blaue Himmel. Die Lerche singt ihr Morgenlied, die Glockenblumen läuten, der Rasen stickt sich mit bunten Blumen, die entsündigte Natur erwirbt ihren Unschuldstag. Auch schelmische Züge fehlen nicht. Der Weihnachtswind pustet beinah Josephs Kerze aus, das Aeffchen springt vom Kamel, gerade als König Kaspar die feierliche Rede halten will und die Eidechse meldet sich vorwitzig beim „Noli me tangere" des Ostermorgens. Unerschöpflich sprudelt die Erfindung; bei aller Aehnlichkeit der Motive ist die Gestaltung doch immer selbständig und neu. Auch die Musik spielt eine große Rolle bei Engeln und Menschen. Alle Instrumente feiern die Verlobung der hl. Katharina; Orgel, Harfe, Triangel, Posaune, Flöte, Geige und Trumscheit werden geholt, um den Glanz der Trinität und der höchsten Sitze zu umklingen.

Solche Fülle der Bilder und Empfindungen sucht dann notwendig nach einem Ausweg, um letzten Gefühlen der Wonne und Seligkeit Ausdruck zu geben. Dazu sind die Leitern des reich durchbrochenen Gestänges da, an dem Engel schwebend heraufsteigen bis zur Grenze der Sicht; oder sie stürzen sich wie bei Grünewald in Millionen von Heerscharen aus höchster Höhe auf die selig bestürzte, verträumte Maria am Wiesenhang.

* * *

Jeder Kultus erfordert ein Zentrum, auf das sich Raum, Prozession und Frömmigkeit hinordnen, um hier das letzte Wort, die höchste Kraft zu finden. Der antike Tempel bot dies Höchste in seinen *Chryselephantinen.* In der Dämmerung der hellenischen Tempel leuchtete der von Oel überrieselte Holzblock, den Gold und Elfenbein in schimmernder Hoheit verklärten, gelassen auf, wenn die Tempelpforte sich öffnete, um einen Menschengast zur Gottheit durchzulassen. Nicht die absolute Größe dieser Kolosse, die sich bis zu 12 bis 14 Metern erheben, bedingte ihre Feierlichkeit, sondern die Mystik des Dunkels und das Aufglänzen im spärlichen Lichte. Der christliche Kult mußte darauf bedacht sein, eine ähnliche Majestät dem Auge der Bekenner als höchste Adresse zu bieten und er fand es in der goldenen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH MANNHEIMER HAFEN (ZEICHNUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GRAF L. v. KALCKREUTH ZEICHNUNG

Mosaikschale des Apsis. Auch hier werden Erhöhte, Uebermenschliche sichtbar, vor dem goldenen Grund ewigen Lichtes, auf den Wiesen des Paradieses, begleitet von Erzengeln, Aposteln und Heiligen. Was im Süden im funkelnden Glanze der musivischen Kunst Leuchtkraft und Dauer fand, das bildete die bescheidenere romanische Kunst des Nordens im schlichten *Wandfresko* nach; dazu trat auf dem hohen Chorbalken das *Triumphkreuz*, dessen dunkle Silhouette gegen die schöne Lichtflut der bunten Glasfenster ausdrucksvoll sich abhebt. Aber einen vollen Erfolg für das alte Kultbild der Antike bietet doch erst der Flügelaltar der Gotik. Freilich zeigt dies Gebilde eine sehr andere Struktur als der Zeus von Olympia. Was der antike Mensch des 5. vorchristlichen Jahrhunderts in einer einzigen monumentalen Form ausdrückt, das formte sich 2000 Jahre später im symphonischen Komplex unendlicher Staffelung. Auch hier ist der Kern Holz; aber nicht Goldblech und Elfenbein steigern die bescheidene Epidermis des Blockes, sondern nur Kreide, Gaze und Farbe. An Stelle einer Figur treten 3, 12, 100; Schluß und Oeffnung, Flügel und Rückseite geben weiteren Wechsel. Nicht ein einzelner Gedanke wird vorgetragen, wie der berühmte, den man Phidias' Hauptwerk unterlegte, „... sprach's, und mit den Brauen winkte Kronion Gewährung und es erbebte der Olymp" sondern ein Heilssystem wird ausgebreitet, Vorbereitung und Erfüllung, Nebensächliches und Zentrales, Bestätigung und Steigerung wird dargeboten. Dieselben Menschen, welche durch die Schule des Aristoteles gegangen waren, zu Virgil als dem weisesten Menschen im Mittelalter aufblickten und die Sprache der antiken Roma über alle anderen Sprachen stellten, kommen in der bildnerischen Ausprägung ihrer Bekenntnisse zu ganz anderen Lösungen als die Antike. Vielleicht steigert unsere Sehnsucht die antiken Kolosse zu hoch, von denen ja keiner erhalten blieb; aber das alte Wort des Dio Chrysosthomos will uns nicht aus der Seele, daß, wer den Zeus von Olympia gesehen, nie wieder ganz unglücklich werden könne. Sind wir schon stark genug in den deutschen Geist des Mittelalters hineingewachsen, um dies Wort vor den Altären Grünewald und Pachers, denen in Oberbreisach oder Rothenburg zu wiederholen? Jedenfalls kann ich das Wort eines Frühvollendeten anführen, der bekannte: „Vieles muß ich in Berlin entbehren, aber ich habe den Genter Altar."

Der Italiener der Renaissance hat bekanntlich den Schnitzaltar nicht entwickelt. Nicht nur die Holzarmut des Landes hielt davon ab. Der stark verschlungenen, unruhig wechselvollen, stark gedrängten Kunst der Spätgotik hielt er mit vornehmer Verachtung die strenge Symmetrie seiner Marmor- und Bronzefiguren entgegen. Die entsprechenden großen Altäre Italiens im 15. Jahrhundert sind im Santo in Padua und im Dom von Siena zu finden, beidemal Bronzegruppen ohne Kastenbindung, ohne Flügelschluß und Malerei. Erst das Barock schafft dann die großen Altarprospekte mit Säulen, Marmorrahmen, Lapislazuli und Goldbronze, die einen Tempietto auf den Hochaltar stellen. Aber auch das führt vom Schnitzaltar weit ab.

Der Schnitzaltar ist gestorben, als Luther siegte. Das ist einer der hohen Preise, die wir für die neue Lehre zahlen mußten. Im Ulmer Münster wurden an einem Morgen elf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Schnitzaltäre im Namen Gottes zerstört! Wir wollen darum nicht rechten. Goethes Wort: „Jede neue Idee, sobald sie in die Erscheinung tritt, wirkt tyrannisch“, bewahrheitet sich auch hier. Es gehört zu den großen, noch ungelösten Problemen, wie dem Protestantismus, der eine einseitige, wenn auch sehr bedeutende Kultur des *Ohres* in der Kirchenmusik großgezogen hat, eine *Augenkultur* zurückerobert werden kann, wie sie der mittelalterlichen Kirche selbstverständlich war. Die Heiligen sind entthront; aber die Bibelmänner und Bibelfrauen, die Propheten und Apostel bleiben. Mit diesen Gestalten, ihrem Geschicke und ihrer Erhöhung läßt sich sehr wohl eine *protestantische Ikonographie* ausbilden. Ohne legendarische Zutat und Fabulierlust geht es freilich nicht ab; sonst wird die Situation frostig. Der gotische Schnitzaltar des Mittelalters kann uns eine Richtschnur geben, um auch die protestantischen Altartische aus ihrer Kahlheit zu erlösen. Unbedingt muß Ausdrucksreiches und Monumentales hier Platz finden. Es ist nicht erlaubt, Leonardos Abendmahl in gedruckten, wenn auch großen und farbigen Reproduktionen, hier aufzustellen. Andererseits wirken die ewigen Repetitionen des Thorwaldsenschen Christus auch frostig und leicht wird die Feierlichkeit ölig. Malerei und Plastik sollten sich im *Triptychon* zusammentun. Die Mitte hätte etwa der „Gnadenstuhl in Wolken“ zu bilden, die Trinität oder der Ostermorgen. Auf die Flügel kämen Huldigungsbilder, sei es die der drei Könige, seien es Szenen der eigenen Heimat. Außen auf die Flügel gehören ausdrucksreiche Hauptfiguren, etwa die vier Evangelisten oder andere Apostel. Vielleicht wagt man auch Luther und Schleiermacher, Paul Gerhardt und einen Gottesmann der Heimat, wie Johann Sebastian Bach. Man sollte nicht ängstlich sein und auch einmal das Neue wagen. Bedingung ist freilich, daß alles nicht nur lang durchdacht, sondern auch wohl abgewogen sei. Für die Saloppheit, mit der Lovis Corinth sein Triptychon in Tapiau komponiert hat, sind wir nicht zu haben. Ins Gotteshaus gehört nur das höchst Gesetzmäßige. Denn auch hier ist die Ordnung die Mutter höheren Lebens.

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH — STUDIEN ZUM KINDERREIGEN (ZEICHNUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WALTHER TEUTSCH

Von Hermann Esswein

Die Künstler der jüngeren nachimpressionistischen, nachsecessionistischen Generation stellen sich auf ihren Ausstellungen dem Publikum weit günstiger vor als in den Kunstzeitschriften, die auch in der vollkommensten Reproduktionstechnik kein Mittel haben, das Wesentlichste dieser neuen Kunst wiederzugeben: Ihren Aufbau aus der Farbe heraus. Eine wie große Rolle das Licht auf den Gemälden Walther Teutschs spielt, läßt die Schwarzweiß-Abbildung wohl erkennen, aber da es die farbige Lichtabstufung ist, die mehr und deutlicher als in früheren Kunstperioden der Umriß oder die massive Flecken- und Flächenbauart späterer Richtungen die Gegenständlichkeit der Dinge besorgt, und da gerade diese reich differenzierte, hauchartige und doch so eindringliche Farbenerscheinung von keinem mechanischen Abbildungsverfahren in ihrer Eigenart zu erfassen ist, so bleibt dem inneren Anschauungsvermögen des Lesers und Betrachters fast das Beste zu tun.

Weit leichter fällt natürlich die Nachprüfung der kompositionellen Unterschiede, die uns diese grundsätzliche Wandlung der Kunstanschauung gebracht hat. Wo wir auch das Abbildungsmaterial dieses Aufsatzes anblättern mögen, neben der unverkennbaren Eigenart Teutschs fällt uns allenthalben die genaue Verbindung auf, in der seine Auffassungsweise zu der Zeit steht, zu eben der grundsätzlichen Wandlung der Bildform. Die Neuerung, welcher der oberflächlich Urteilende gegenüber zu stehen glaubt, erweist sich da bald genug als eine Rückkehr, und das Auge, das durch die realistische Studienmalerei der letzten Jahrzehnte an das Wiedererkennen von Bestandteilen der Naturwirklichkeit gewöhnt worden war, muß sich wieder zu seiner ursprünglichen Erziehung durch die Galerien, durch die großen Meister der besten Zeiten zurückgewöhnen.

Vom Verismus ward die Landschaft genommen, wo und wie sie vor Augen lag. Aus der Verachtung des Motivs quoll die Lehre von der ästhetischen Gleichberechtigung aller Wirklichkeitsanregungen. Alles war malbar, denn alles, die reiche Vedute so gut wie der engbegrenzte Kohlfeldausschnitt hatte teil an der Unendlichkeit von Licht und Luft. Müde der unzulänglichen, kunstgeschichtlich abhängigen und aufdringlichen „Persönlichkeiten“ forderte und erzielte man das Verschwinden der Individualität hinter der Sache, und indes die Ausschnitte immer belangloser, der seelische Gehalt des Kunstwerkes immer dürftiger wurde, verfeinerte sich das Handwerk sowohl optisch wie manuell immer mehr. Der Durchschnitt der Malerei versandete im Photographischen, während ihre Auslese, am deutlichsten wohl mit der neoimpressionistischen Form, auf den Holzweg einer „Wissenschaftlichkeit“ geriet, welche die Malerei nur von ihren eigentlichen Zielen abzudrängen vermochte.

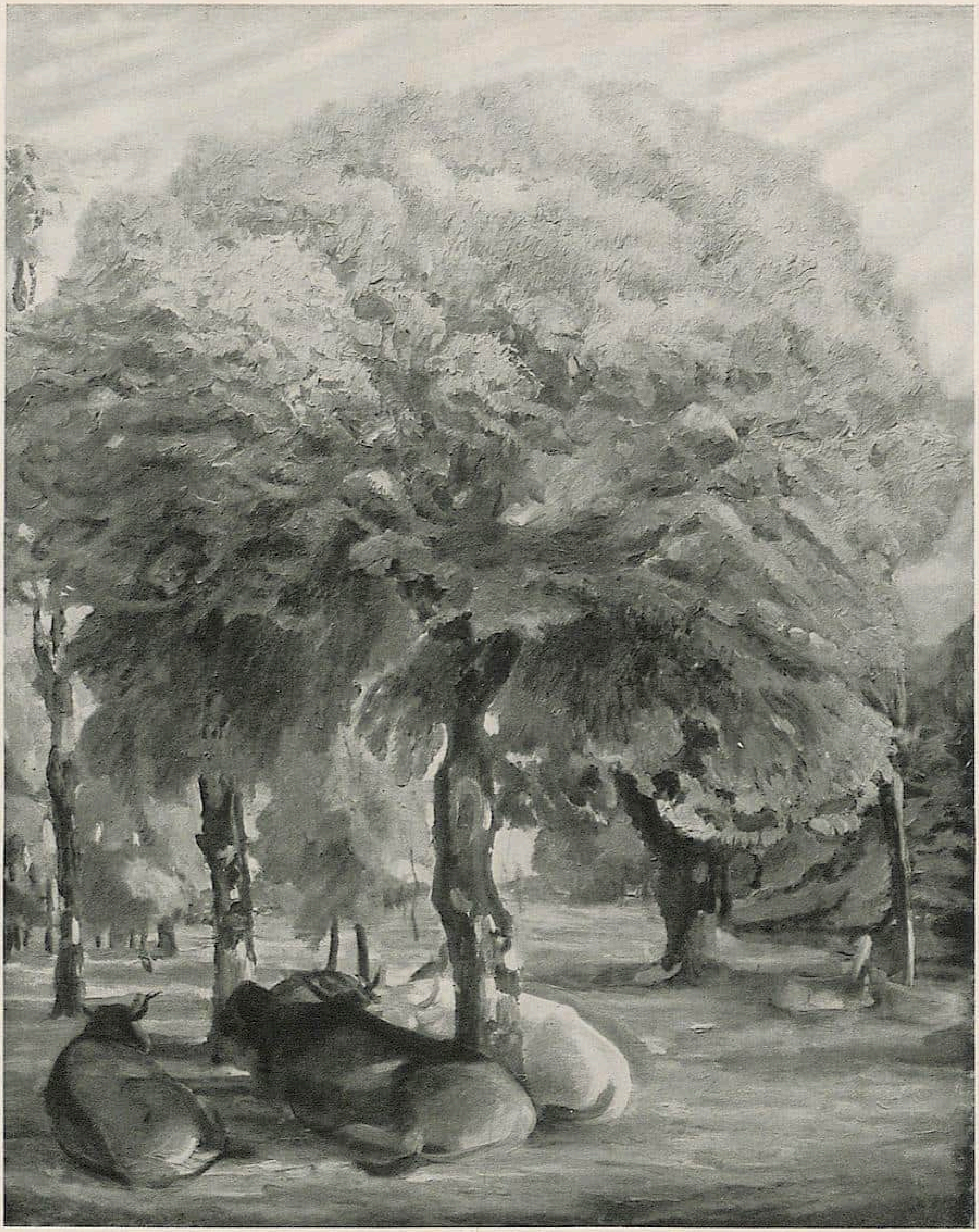
Mit Teutsch und seinen Gesinnungsgenossen, welche die Münchener „Neue Secession“ umschließt, treten nun wieder starke und natürliche Empfinder auf den Plan, künstlerisch gestimmte, aber sachlich ernste Maler von Grund aus, denen es um seelischen Ausdruck durch die Malerei zu tun ist, nicht aber Stimmungsmaler, die von außen her allerhand Romantisch-Literarisches einer im Grunde nüchtern-realistischen Bildform aufpfropfen oder mit billigem, rein physiologisch anregendem Kolorismus den Betrachter zum Mitschwingen überreden wollen. Der Subjektivismus dieser jungen Generation hält sich ehrlich an die eigene Erfahrung und er ist, wo er sich nicht in lediglich von Theorien angeregten Experimenten verlor, viel zu fest in den Anregungen der Naturwirklichkeit verankert, um ins Schemenhafte zu verschweben. Die neue Generation wird nach Ausschaltung der Uebergangsexperimente von der älteren doch ein Wesentliches gelernt haben: Die Ehrfurcht vor den unverjährbaren Gegebenheiten der Malerei als einer Sinnenkunst, die auch nach dem höchsten Geistesfluge imstande sein muß, auf sicherer Erde sicher zu landen. Die Loslösung aus dem Ueberkommenen, die natürlich weit mehr Belege gezeitigt hat als das hier Gezeigte, der Weg von der realistischen zur geistigen Form der Landschaftsmalerei, läßt sich an der Hand von vieren unserer Abbildungen bequem verfolgen:

Die Landschaft mit den Hügeln (Abb. S. 343), zwischen denen ein Ochsengespann in die Heide austritt, ist genau so naturnahe, wie nur irgend ein starkes Werk der Impressionistenzeit, aber ihre aus wuchtigen Geländerhythmen, den Akzenten der Baumvegetation und der groß und anmutig bewegten Luft

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WALTHER TEUTSCH — DIE LANDSCHAFT MIT DEN DREI HÜGELN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WALTHER TEUTSCH LANDSCHAFT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WALTHER TEUTSCH — DIE LANDSTRASSE

BM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

aufgebaute Physiognomie ergibt eine eindringliche durchaus geistige Form, keinen Abklatsch einer eben erhaschten Wirklichkeitsszene. Ungesucht ist die Situation, aber nicht undurchfühlt, nicht zufällig. Gemalt, nicht abgemalt ist die friedsame Feierlichkeit der Farbenwelt mit dem gelblichen Abendlichte über mannigfach grün und rötlich abgestufter Vegetation, mit dem gelblichen Lichtdurchbruche der Wolkenwelt in Grauviolett und Rosa.

Der stille, feierliche, andächtige Lichtgang, der eine der schönsten Eigentümlichkeiten von Teutschs Malerei ist, hat die Einzelheiten, welche die Abbildung vermissen läßt, nicht etwa aufgehoben. Diese Einzelheiten fehlen durchaus nicht, aber sie bestehen aus feinst abgestuften Farbwerten, die der photographischen Platte nun einmal nicht erreichbar sind. Just sie aber sind es, die auf dem farbigen Urbild die aufs Typische vereinfachten Formen reich genug beleben und so der Natur zurückerstatten, was der Bildwille des Künstlers ihr entrissen.

Noch weiter ab vom Ideale des Verismus steht Teutsch in seiner eigenen Welt des Lichtes und der Farbe mit dem zweiten Bilde, noch energischer ist diese Szene, bei welcher der impressionistische Tiermaler, etwa H. v. Zügelscher Richtung, mit ganz anderen Augen und Absichten verweilt wäre, vom Einzelfall losgelöst, ohne daß jedoch dem Anlaß, den sehr einfachen Gegebenheiten, dem monumentalen, lichtumrauschten Baume, den raumgestaltenden übrigen Stämmen, der gelagerten Tiergruppe irgend die Ungebühr bizarrer Vernachlässigung oder Verzerrung im Namen symbolistisch-hieroglyphischer Formdeuteleien widerfahren wäre. Kein realistischer Ausschnitt, dazu ist die Farbenkomposition, die Steigerung der rötlichen Differenzierung des Bodens in den braunen Tierfellen viel zu geistig, aber ein ruhiges Stück natürlicher Existenz steht vor uns, kein romantisch gewolltes bukolisches Idyll, sondern der Friede irgend eines sonst gleichgültigen ländlichen Sonnentages selbst, in schlicht sachlicher, nicht lyrisch gesteigerter Unmittelbarkeit empfunden. Diese beiden Landschaften Teutschs wirken durchaus stilvoll, ohne die Gewaltsamkeit irgend eines älteren oder neueren Stilismus.

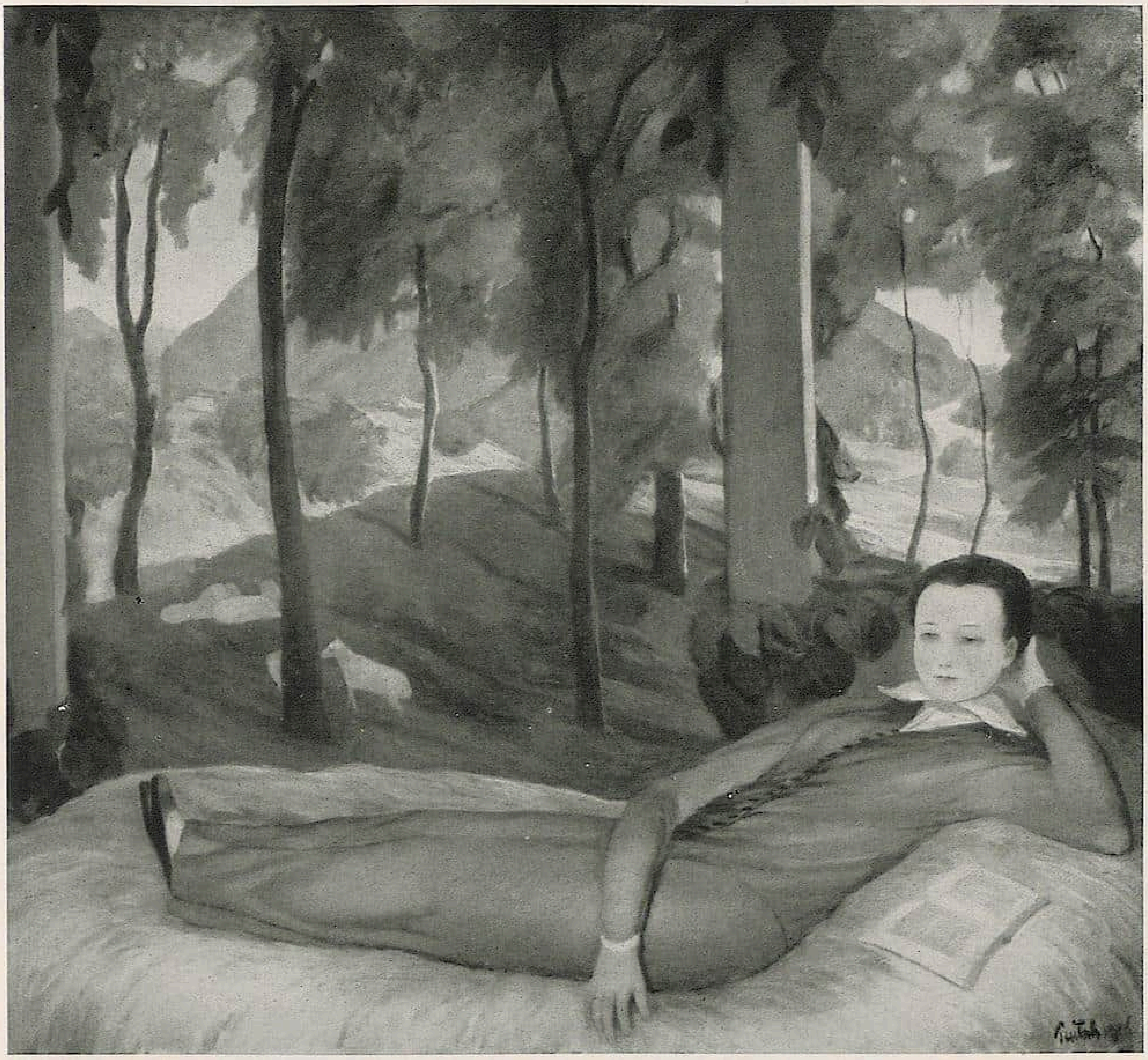
Auch die Straße mit den zwei Bäumen wirkt ungesucht trotz der diesmal stärker betonten Statik der Dinge und des scharf gekennzeichneten Raumes. Das Bild, das auch in der Farbenhaltung die Präzision scharf gegeneinander abgegrenzter Wirkungen zeigt, ohne darüber hart zu werden, bleibt mit seinen etwas unterstrichenen Abstraktionen, dem betonten Gegensatz der so gut in die Ebene gelegten Straße mit den scharfen Schlagschatten zu dem mählich ansteigenden Gelände mit den schnittig, aber nicht unfein in den Tönen stehenden Dunkelheiten der Waldstücke und zu dem Vertikalismus der dünnen sehr plastischen Baumstämme gleichsam auf halbem Wege zwischen der vorher betrachteten, noch verhältnismäßig wirklichkeitsnahen Landschafterei Teutschs und der stilistisch reifsten Form, die seiner Kunst bisher auf diesem Gebiete zugänglich war.

Diese Landschaft mit den drei Seen könnte die gemalte Erinnerung an eines jener Traumbilder sein, die, ohne die Vernunft des Möglichen, Erlebbaren aufzugeben, uns doch gleichsam in eine zauberhafte, in eine unirdische Welt entrücken. Hier haben wir eines der vorerst noch seltenen reifen Resultate einer Entwicklung vor uns, die man zu Unrecht oft nur nach den überstürzten Experimenten fanatischer Mitläufer beurteilen hört. Ein neues, gehaltenes, nichts weniger als aufdringliches Pathos ersetzt hier die lediglich gegenständliche, literarische Romantik der älteren Stimmungskunst und es ist, als sei jetzt erst den fraglos wichtigen Errungenschaften der realistischen Periode dem sachlichen Eingehen auf das malerisch Wesentliche, der eindringlichen Beobachtung der atmosphärischen Zustände, der reicheren Abstufung und der sorgfältigeren Auswägung der Farbe das richtige Feld eröffnet.

Den Entwicklungsgang Walther Teutschs zu einer eigenen und freien, starken seelischen Ausdrucks fähigen Bildform sehen wir an seinen figuralen Darstellungen mit der nämlichen Folgerichtigkeit zum Ausdruck kommen wie an seinen Landschaften. Ein „Akt im Walde" zeigt immerhin noch einige Verbindung mit der Welt der realistischen Vorschule. Trotz der etwas herben Umrißbetonung und der etwas unterstrichenen Statik der liegenden Figur wirkt die in dem lichtdämmernden, räumlich wie ein Gemach geschlossenen Waldinneren ruhende weibliche Gestalt durchaus nicht hart. Der opaleszierende Fleischton nimmt die Reflexe, hier die grünlichen des Waldes, völlig in sich auf und löst so eine von der jungen Kunst gern aufgesuchte, aber auch gern verfehlte Aufgabe aufs beste.

Ueber manche Werke, die hier nicht mitgeteilt werden konnten — einen größeren Frauenakt u. a., mit dem Teutsch ähnlich wie mit der Drei-Seen-Landschaft zu den Wiederentdeckern der Linie tritt, ein Bild, das Teutschs Bemühungen um reizvolle Lichtführung ebenso gegipfelt zeigt wie die auf der Sommerausstellung 1916

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WALTHER TEUTSCH RUHENDES MÄDCHEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WALTHER TEUTSCH FRÜHLING

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WALTHER TEUTSCH HERBST

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

der „Neuen Secession" ausgestellte „Trauernde Familie" beweiskräftig war für die physiologische Kraft, die der Farbe des jungen Künstlers erreichbar ist, nähern wir uns dem auf Seite 347 abgebildeten „Ruhenden Mädchen".

Die etwas gezierte Haltung der an sich pretiösen Gestalt und der idyllische Charakter des ganzen Themas hat Teutsch durchaus nicht, wie man vermuten könnte, zur Süßlichkeit verführt. Der männlich kraftvolle Farbencharakter anderer Werke verbürgt uns, daß hier lediglich dem beabsichtigten Ausdruck zuliebe die Palette abgeschwächt wurde. Das Werk ist ein wunderschönes Gedicht aus Schatten und Sonne, aus kühlen Tönen der im Grau ihrer Pfähle zusammengefaßten Veranda und der schattigen Hügelwelle und aus warmen der sonnigen Partien des linken Mittelgrundes und der Flußlandschaft rechts, eine Welt aus Raum und Licht, in welche die Farbe lyrisch eingebettet ist wie diese Ruhende selbst mit dem bläulich abgestuften, hellen, ein wenig ins Rosa gehenden Braun ihres weiß ausgeschlagenen Kostüms auf dem wiederum bläulich abgetönten Weiß des Ruhebettes, das die Töne der Lämmer auf der schattigen Hügelwelle so angenehm aufnehmen.

Zwei weitere Abbildungen endlich machen auf ein zyklisches Werk des Künstlers aufmerksam, das sich das schöne alte Thema von Mutter und Kind zur Versinnbildlichung menschlicher Zustände entsprechend dem Charakter der vier Jahreszeiten zunutze macht. Hier abgebildet sind die Stücke Herbst und Frühling, die durch Auffassung, Format und Farbenwahl die Fähigkeit der neuen Kunstweise erhärten, großzügig und schmückend zu wirken, ohne sich eines einzigen jener stilistischen Notbehelfe zu bedienen, die den verschiedenen „dekorativen" Manieren einer bösen Uebergangszeit so geläufig waren. Hier ist von kunstgewerblichen Umrißzaubereien, von der Leere plakatartig zusammengesetzter Farbenflächen, von all der koloristisch gespreizten Oberflächlichkeit, die einmal das Um und Auf der modernen Wandmalerei bedeutete, wahrlich nichts zu spüren. Daß ein Gemälde großen Formates in strenger Qualitätsmalerei auch bis hinab zu feinen Linieneinzelheiten durchgeführt werden kann, ohne darüber die schmückende, die architektonische Haltung zu verlieren, ohne zur zerdehnten Illustration, zum mechanisch vergrößerten Staffeleibild zu werden, diese schöne Möglichkeit war seit langer Zeit nur noch mit Museumsmaterial zu belegen gewesen, denn just der Erfüllung dieser schweren Aufgabe der Malerei stand die stilistische Abhängigkeit der älteren Richtungen ebenso hemmend im Wege wie der oft allzu wagemutige, allzu ungeduldige Experimentiergeist der Jüngsten.

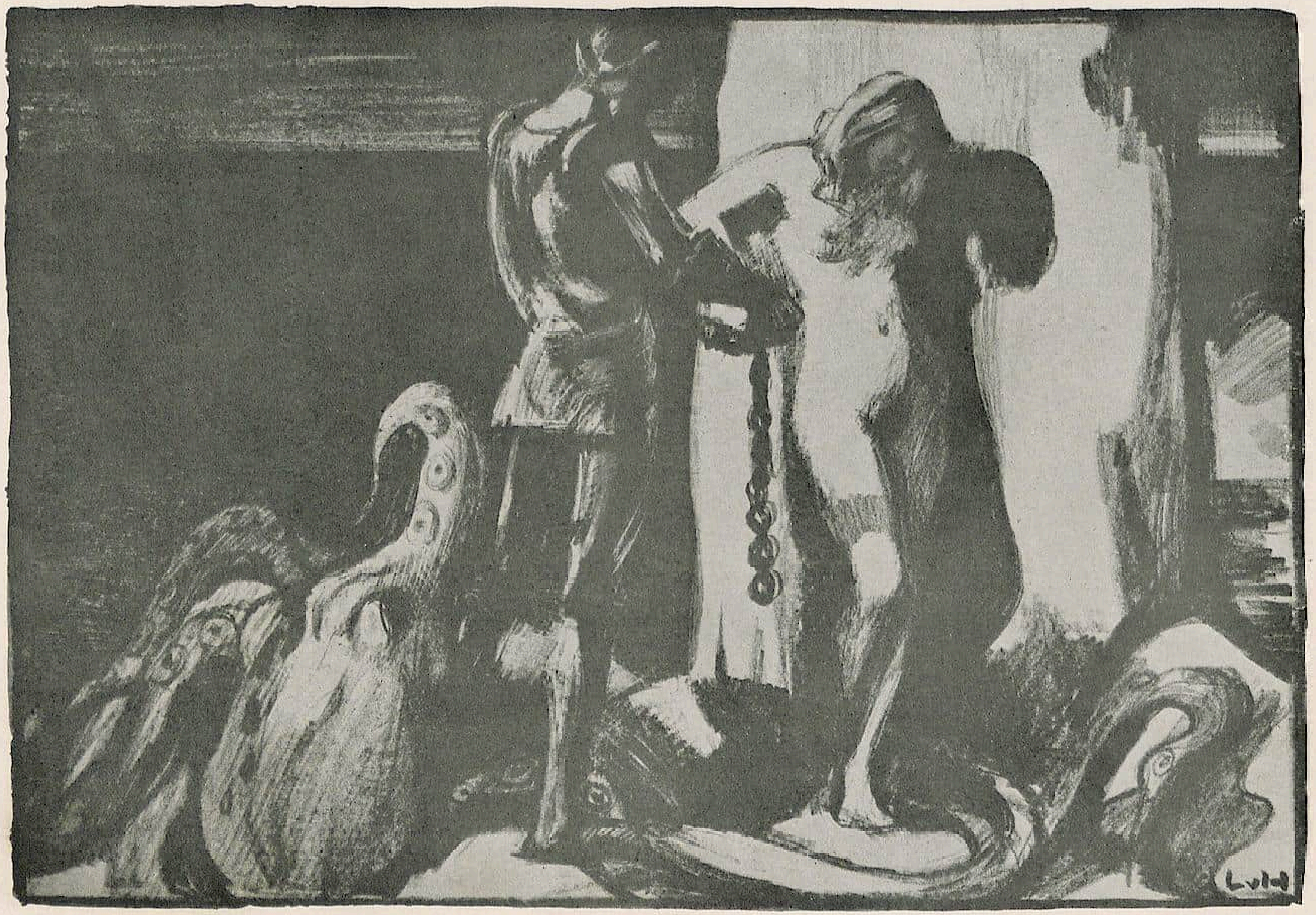
Die Form Teutschs ist im Hinblick auf diese Gegenpole nicht vermittelnd, sondern so wie sie ist, durchaus natürlich erwachsen, eine eigene, keine kunstgeschichtlich abhängige, eklektisch abgeleitete Form, aber auch keine willkürliche Hieroglyphe, kein unkontrollierbares Sinnbild ebenso unkontrollierbarer subjektiver Wallungen. Ein phantasievoller, aber kein phantastisch ausschweifender Kunstwille vollzog hier die Synthese, die Vermählung mit der Vernunft der malerisch darstellbaren Gegebenheiten.

Walther Teutsch, in Kronstadt (Siebenbürgen) beheimatet, lebt und wirkt in München, hervorgegangen aus der Schule H. v. Habermanns, dessen Lehrtätigkeit gerade die Selbständigkeit dieses Schülers ein glänzendes Denkmal gesetzt hat.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

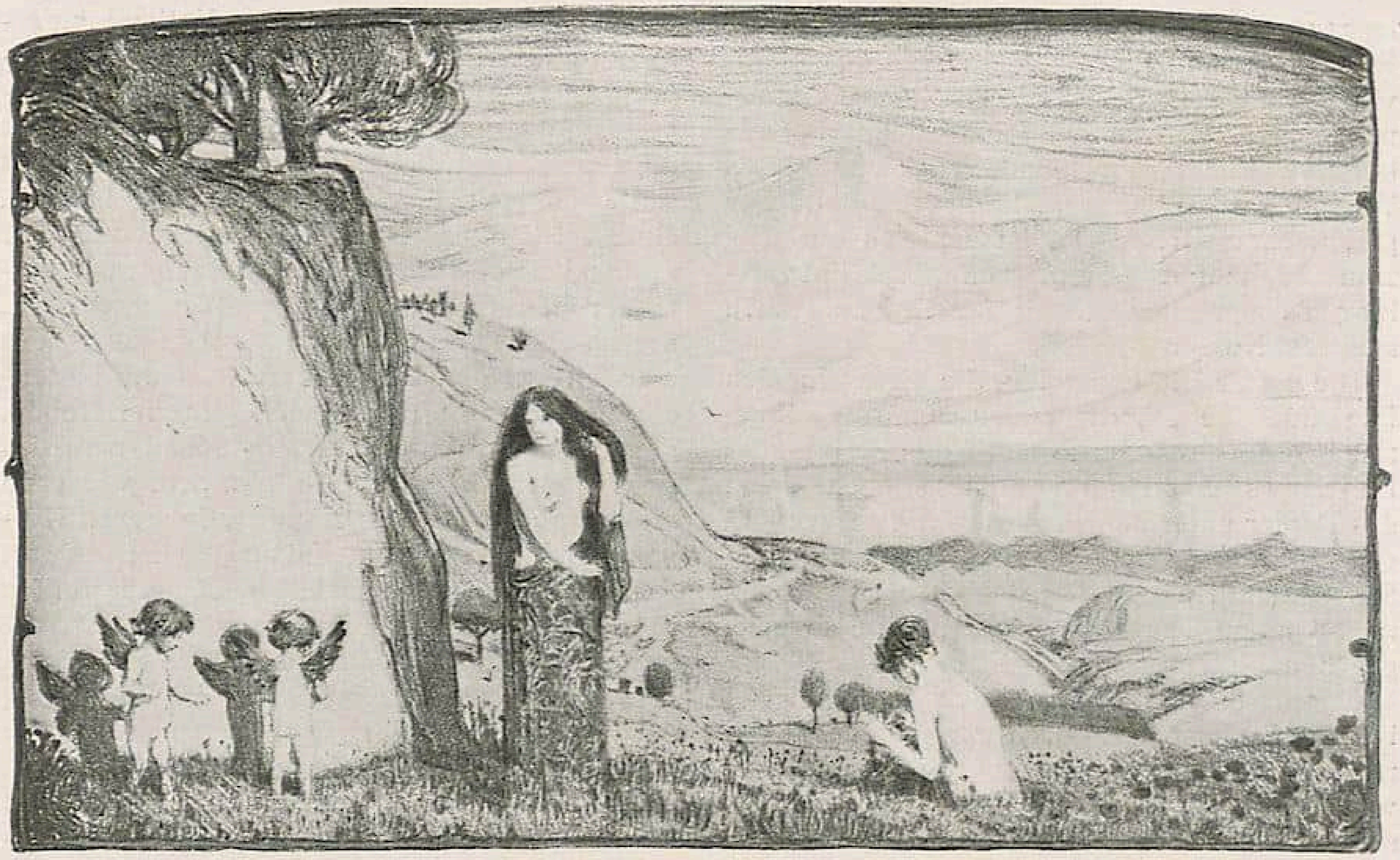
WALTHER TEUTSCH DIE LANDSCHAFT MIT DEN SEEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



LUDWIG VON HOFMANN PERSEUS UND ANDROMEDA (LITHOGRAPHIE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



SONNIGE HALDE (FARBIGE LITHOGRAPHIE)

LUDWIG VON HOFMANNS LITHOGRAPHIEN UND HOLZSCHNITTE

Von Edwin Redslob

Es lag ein Zauber über dem Weimar vom Anfang des 20. Jahrhunderts. Zu seinen Landschaftsmalern, die unter Führung Theodor Hagens und Ludwig von Gleichen-Rußwurms der Kunstschule eine feine Eigenart gegeben hatten, trat eine Reihe von Männern, die dem Namen Weimar für alle Welt einen verjüngten Klang gaben. Ich nenne nur den Grafen Harry Kessler und seine erlesene Ausstellungstätigkeit, dazu Henry van de Velde als Begründer der Großherzoglichen Kunstgewerbeschule, sowie Ludwig von Hofmann, der im Jahre 1903 von Berlin aus als Lehrer an die Kunstschule berufen wurde.

In jener Zeit erlangte Weimar, gefördert durch seine enge Verbindung mit dem „Deutschen Künstlerbund" und durch die kulturelle Bedeutung, welche das Nietzsche-Archiv bekam, sowie durch Entfaltung des Kunstgewerbes im Großherzogtum und durch die rege Ausstellungstätigkeit seiner Künstler eine gesteigerte Teilnahme am geistigen Leben Deutschlands. Die Wirkung davon ist lebendig geblieben, trotzdem Kessler und sein Nachfolger Koetschau nur kurze Zeit in Weimar wirkten und trotzdem die Lehrstätte van de Veldes im Jahre 1914 aufgehoben wurde. Daß freilich nun auch Ludwig von Hofmann, gegenüber einer Berufung durch die Dresdener Akademie, nicht für Weimar zu erhalten war, wird man lebhaft bedauern müssen.

Dies Bedauern wird um so größer sein, je mehr man den Künstler nicht nur als Gesamterscheinung, sondern auch in seiner Entwicklung zu würdigen versucht. Selbst wenn man dazu nur seine heute etwa 40 Nummern zählenden graphischen Blätter überblickt, die nach Anfängen für den „Pan" im wesentlichen während der Weimarer Zeit entstanden sind, wird man sich der Erkenntnis eines ständigen Fortschrittes nicht entziehen können. Vor allem wird man aber auch empfinden, warum man sich gerade diesen Künstler so gern in Weimar dachte.

Ihm freilich bedeutete diese Stadt zunächst einen Ort der Ruhe — in Selbstzucht und Arbeit hat er sich hier aus dem dekorativen Gepräge des „Jugendstiles" und dessen Ver-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

langen nach Farbe um jeden Preis zu einer Einfachheit und Reife der Formensprache entwickelt, die seinen Werken das innere Gleichmaß geben. Dieser Weg führte ihn über dekorative Phantasien hinaus zu einer klaren Trennung von Wandgemälde, Staffeleibild und graphischem Druck. Es ist zugleich ein Weg zum Stil, und es ist gut, von dieser Entwicklung zu sprechen, damit ihr Ergebnis auch anderen Nutzen bringt*).

Die ersten Lithographien, die „Eva" für den Pan und die „Flora" bedeuten noch Uebertragungen von Malereien auf den Stein. Das Leistikows Arbeiten verwandte Streben, dabei das Papier unter den Farben völlig verschwinden zu lassen, scheint für den graphischen Stil bedenklich und wurde daher auch schon in „Sonnige Tage" (erschienen im Pan) aufgegeben.

Der erste entscheidende Schritt über diese bezeichnenderweise durch ornamentale Umrandung abgeschlossenen Kompositionen hinaus wird noch während der Berliner Zeit mit „Perseus und Andromeda" (für die Freie Vereinigung Darmstädter Künstler) getan. Durch den Verzicht auf Farbe und deckenden Aufdruck kam der Künstler hier zum Ton, dessen dämmerndes Spiel dem Bild sein Leben gibt. Seelisch ist dies Blatt von einer für L. von Hofmann kennzeichnenden Feinheit. Es stellt nicht den Kampf des Ritters dar, sondern seine zarte Scheu, die befreite Gestalt nun aus den Fesseln zu lösen und sich zu eigen zu nehmen.

Der diesen Druck kennzeichnende Gegensatz von Dunkelheit und Helligkeit gibt auch den folgenden Arbeiten das Gepräge. So hebt sich im „Bad im Walde" (für die Künstlervereinigung für Originallithographie) das Mädchen von dem Rand des Ufers ab, so wird das Thema „Jüngling und Pferd", das Ludwig von Hofmann 1904 in drei Steindrucken behandelt, aufgefaßt als Kontrast gelenker heller Körper vor der schweren Masse der Pferde und weiter klingend im Widerspiel lichter Wolken vor dem abendlich dunklen Glanz des Himmels.

Kaum aber hat Hofmann diese Vollendung erreicht, als ihn ein neues Problem ergreift: Schwarz und Weiß verlieren ihre Gegensätzlichkeit und fügen sich zu einem gemeinsamen Spiel silbergrau schimmernder Töne zusammen. Das ist versucht in der „Bekränzung eines jungen Siegers", einem zarten, an leichte Pastelltöne erinnernden Steindruck und im „Pferd und Jüngling", wo der Umriß in zartes Grau abgeschwächt wird. Zur Vollendung erhoben ist diese freieste Möglichkeit der Lithographie in den *Tänzen*, die 1905 im Inselverlag erschienen sind und als ein Dokument der neuen Kunst Weimars aufgenommen wurden.

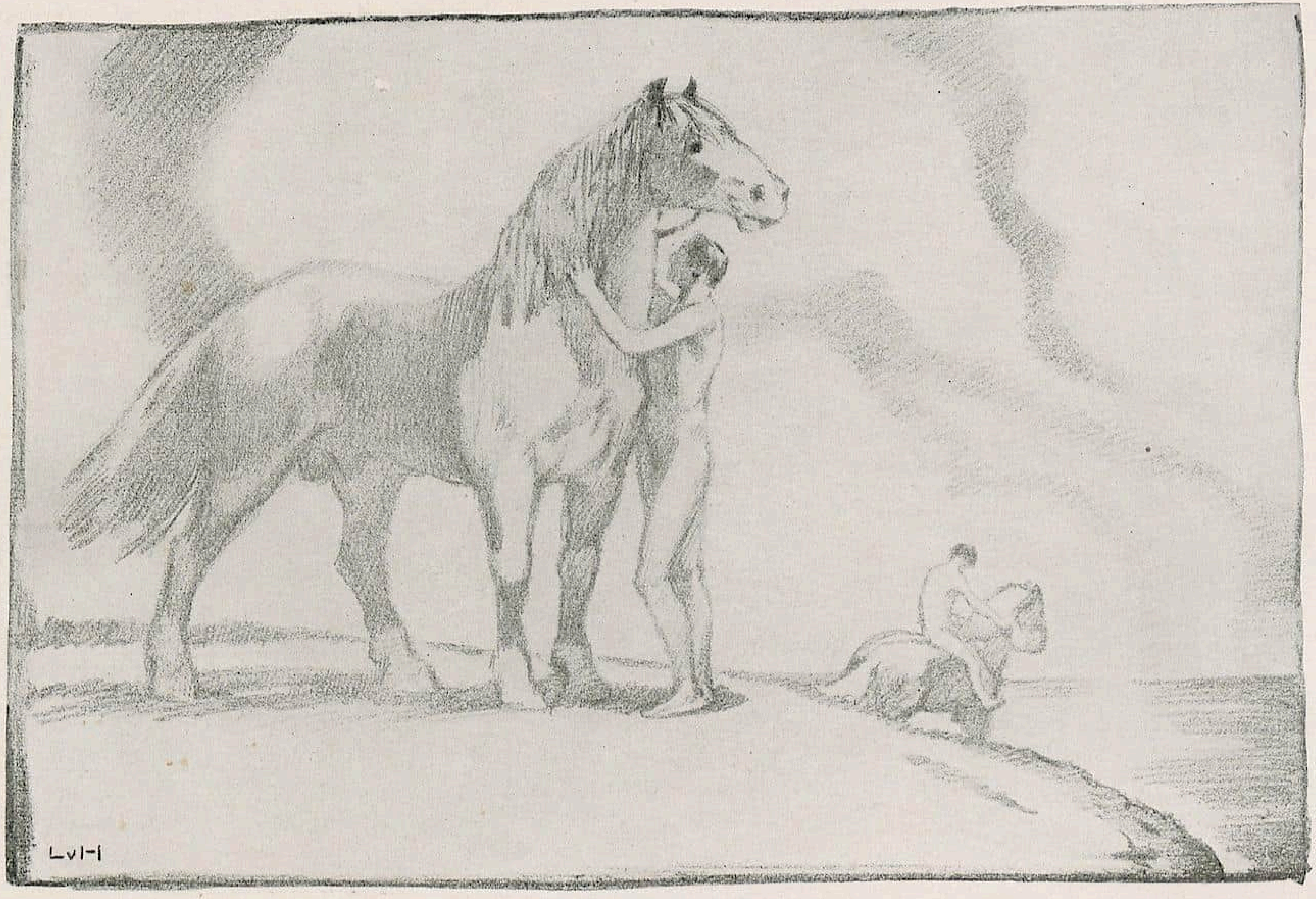
Da es sich hier um eine Folge handelt, sind die Blätter erfüllt vom Rhythmus der großen Komposition. Je geschlossener und einfacher in ihnen das Linienspiel dargestellt ist, um so mehr lebt ein musikalischer Klang, der hier in einziger Weise für Werke der bildenden Kunst erobert wurde. Es gibt vibrierende, gleichsam getupfte Bilder, in denen man das Zupfen der Geige zu hören meint, wie etwa die Szene der beiden Knaben, in deren Körpern sich die Tanzmelodien regen; es gibt Kompositionen von einem großzügig gewellten Linienfluß, wie das Bild der „Mänaden", die sich in rasendem Taumel auf einen Stier stürzen, um ihn zu zerreissen, und die Begrüßung der drei gleichmäßig gebeugten Gestalten durch einen wie im Tanze erhobenen Arm. Dunkel und Hell, also gedruckte Töne und freibleibender Grund, verbinden sich einheitlich zu einem farbigen Hauch, so daß wir über das Blatt hinaus eine große Komposition wie unter einem Schleier auftauchen und sich lebendig bewegen sehen. Eine Steigerung dieser letzten Möglichkeit innerlich geschauter Impressionen schien nicht mehr denkbar.

Aber auch hier fand das eiserne Streben des Künstlers einen noch schwereren Weg: Er kam sechs Jahre später zum *Holzschnitt* und ging daran, den strengen Absichten seines fortschreitenden Kunstschaffens entsprechend, auch hier ein Zusammenspiel der druckenden und freibleibenden Teile zu erreichen, das dem fertigen Blatt das Leben eines farbig klangvollen Bildes gab. Mit zarten kleinen Drucken tastete er zunächst nach den technischen Möglichkeiten, wie seine Kunst sie suchte. Dabei blieben die Schatten gelegentlich noch hart, die Umrißlinien noch zeichnerisch isoliert wie bei den frühesten Lithographien. Dann aber ließ er die Linien des Hintergrundes hineinzucken in die Bewegungen der Körper, bis er über den Reliefstil hinaus zum vollen, runden, plastischen Leben kam, das kraftvoll in die Tiefen des Raumes schwingt. In Dresden schuf er dann Schnitte, die in dem rhythmischen Zusammenklang der einzelnen Linien und damit auch in der Einheit von Figur und räumlicher Umgebung dem Streben der jüngsten Künstlergeneration überraschend verwandt erscheinen.

Zwischen diesen Arbeiten hat er sich gelegentlich aufgehalten, wo er bestimmten Auf-

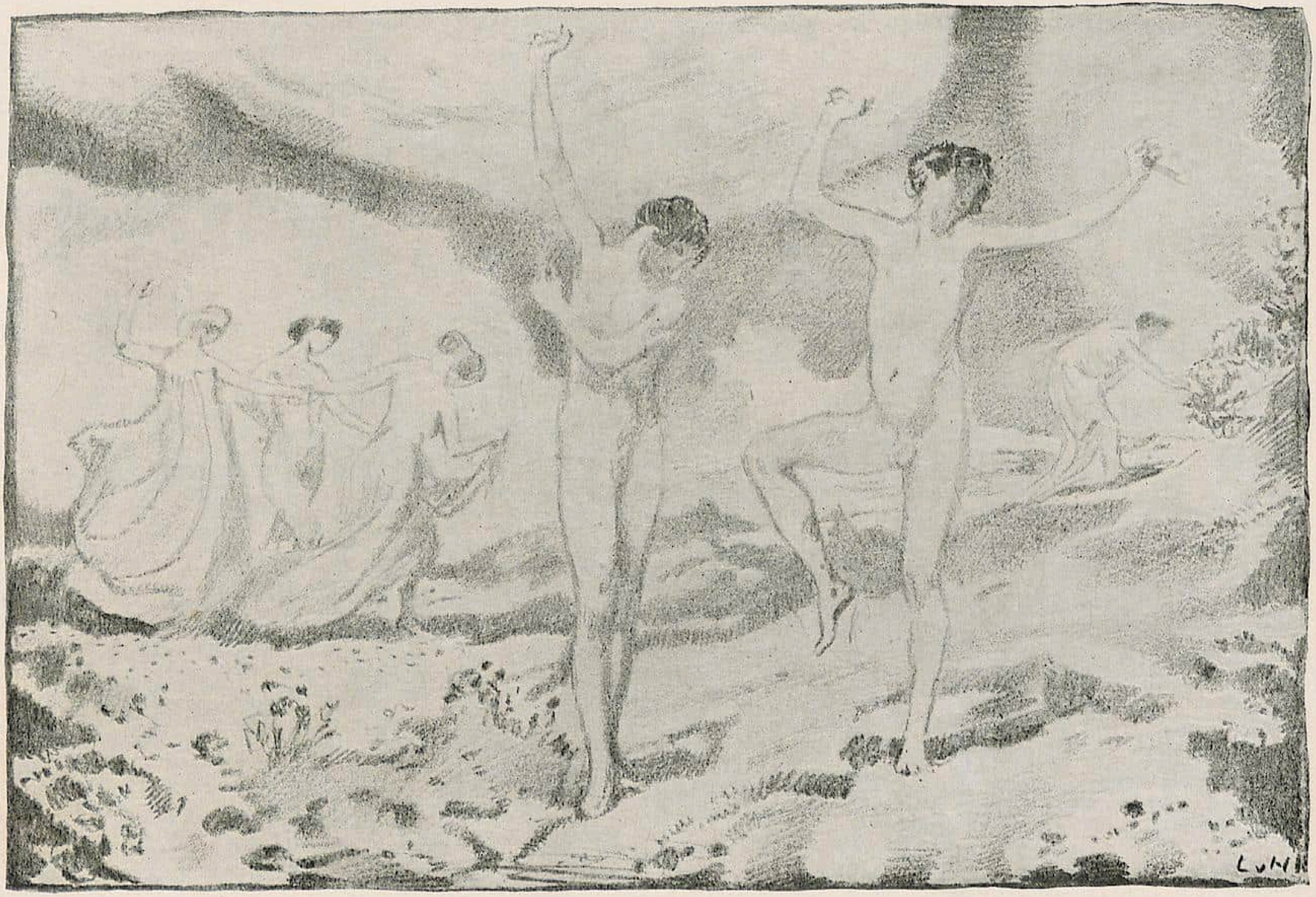
*) Eine übersichtliche Zusammenstellung von Hofmanns Graphik veranstaltete die Kunsthandlung Prestel zu Frankfurt a. M. im Oktober 1913.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



LUDWIG VON HOFMANN PFERD UND JÜNGLING (LITHOGRAPHIE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



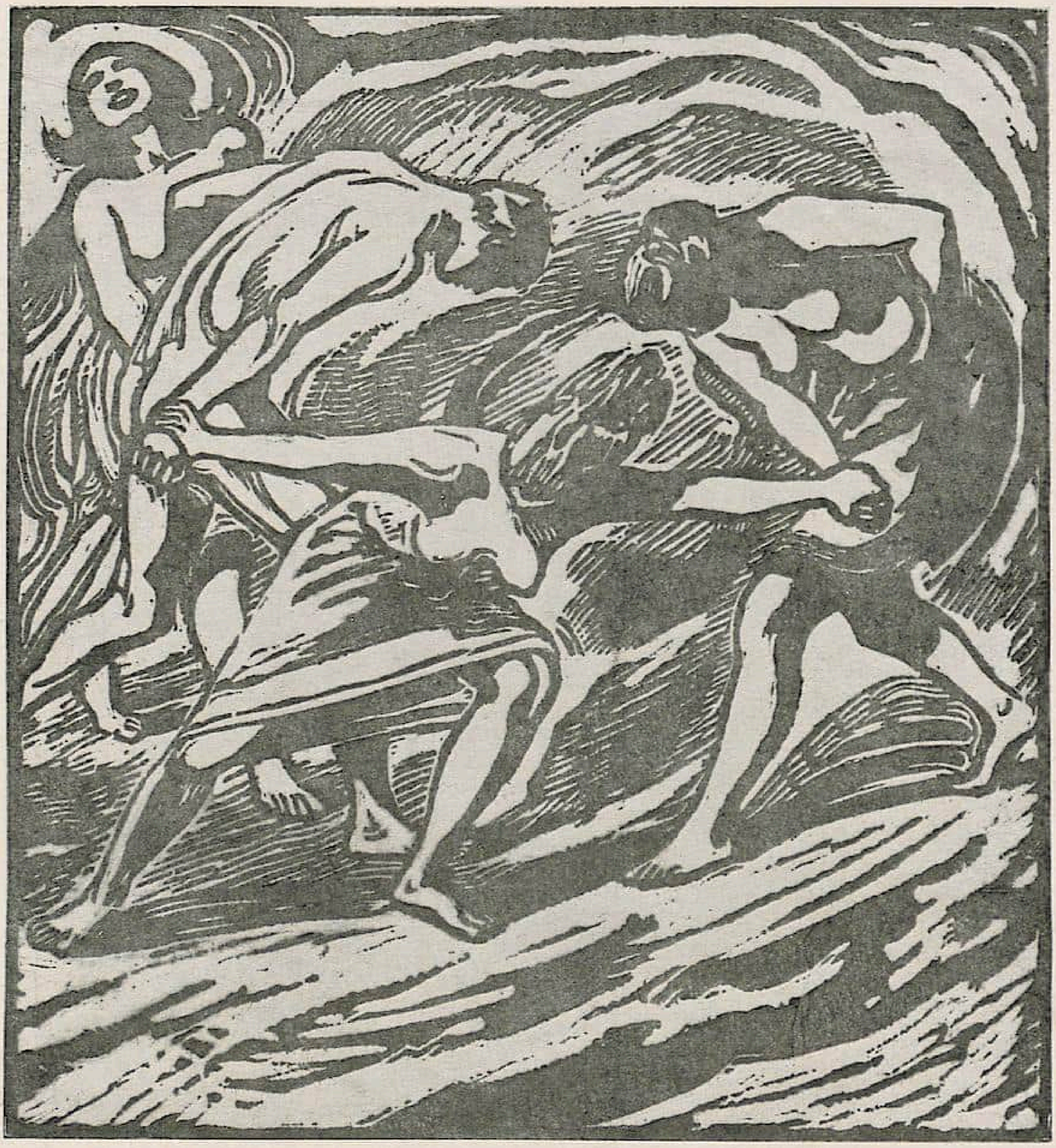
LUDWIG VON HOFMANN — LITHOGRAPHIE AUS DER FOLGE „TÄNZE“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LUDWIG VON HOFMANN

LITHOGRAPHIE AUS DER FOLGE „TANZE“

Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



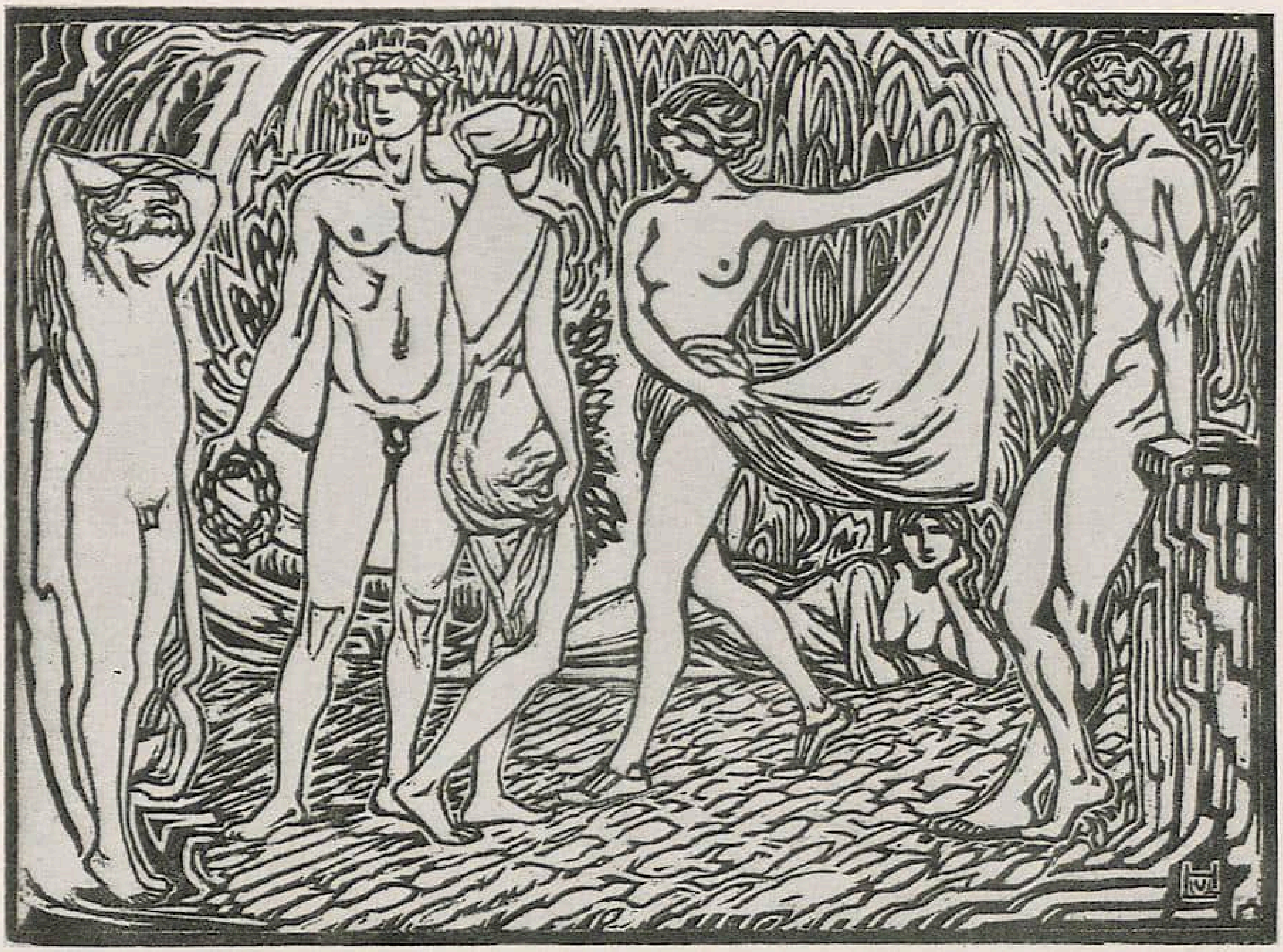
LUDWIG VON HOFMANN TANZWIRBEL (HOLZSCHNITT)

trägen gerecht werden mußte. Im wesentlichen aber ist er in seinen Steindrucken und Holzschnitten, entsprechend der Entwicklung seiner Zeichnungen und Gemälde, immer weiter geschritten, malerisch über die Farbigkeit hinaus zum Licht, kompositionell von der Fläche zur bestimmten räumlichen Entfaltung und zum rhythmischen Zusammenschluß.

Solchen Entwicklungslinien nachgehend, vermag man die Bedeutung des Künstlers zu erkennen, der wahrlich in Weimar nicht stehen geblieben ist und auch in Dresden weiterzuschreiten beginnt zu immer neuen Zielen. Diese stete Hingabe an neue Schwierigkeiten ist das männlich Starke in diesem Künstler, den viele für überzart halten, weil er es vermag, im vollendeten Werk jeden Gedanken an die Mühen der Arbeit auszuschalten.

Die Intensität, mit welcher das bisher im Stoff kaum Geahnte zum Ausdruck gebracht ist, macht die Kunst aus und so wird der unscheinbarste Gegenstand, den eine schöpferische Kraft erfaßt, zum Kunstwerk. Max Klinger

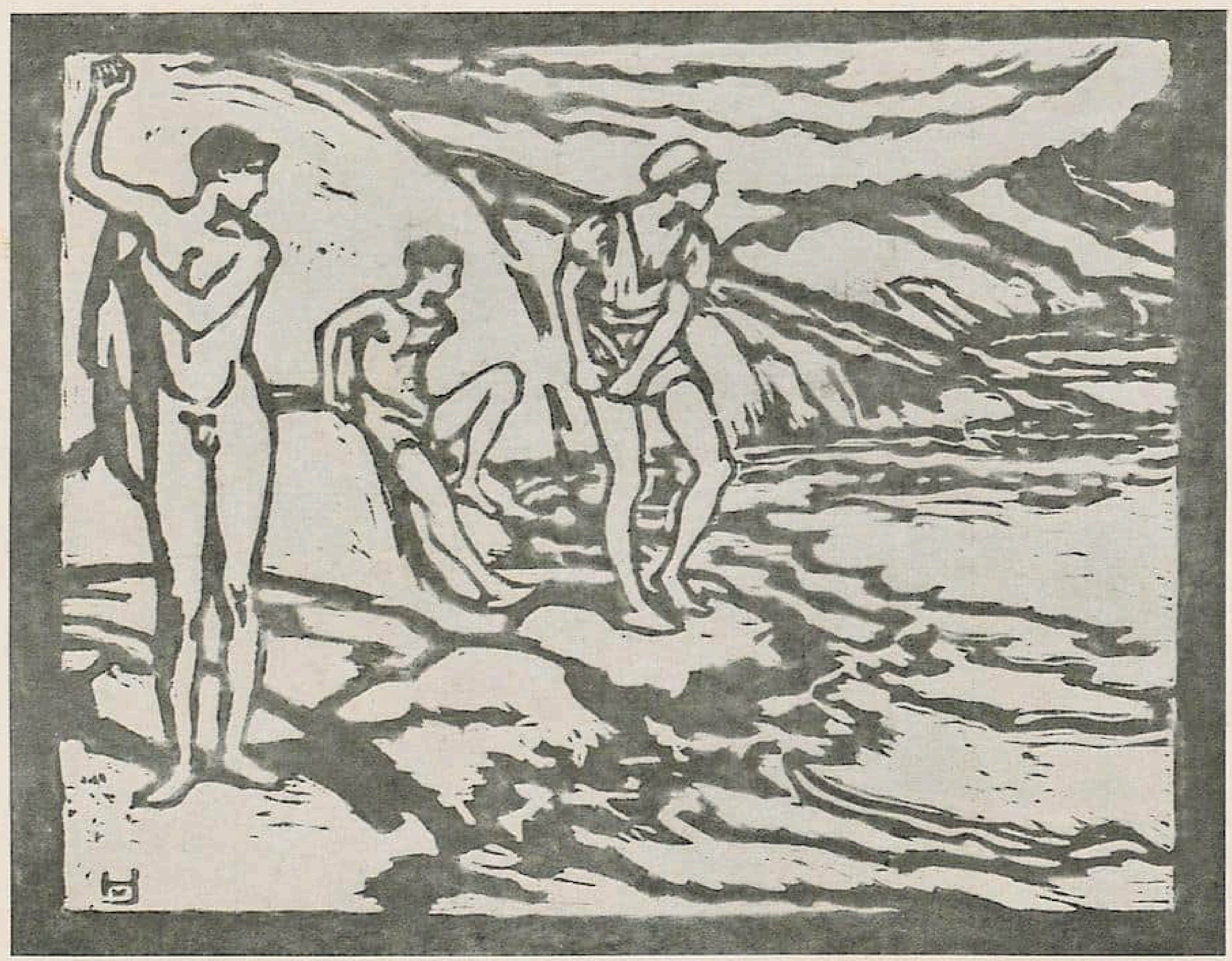
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



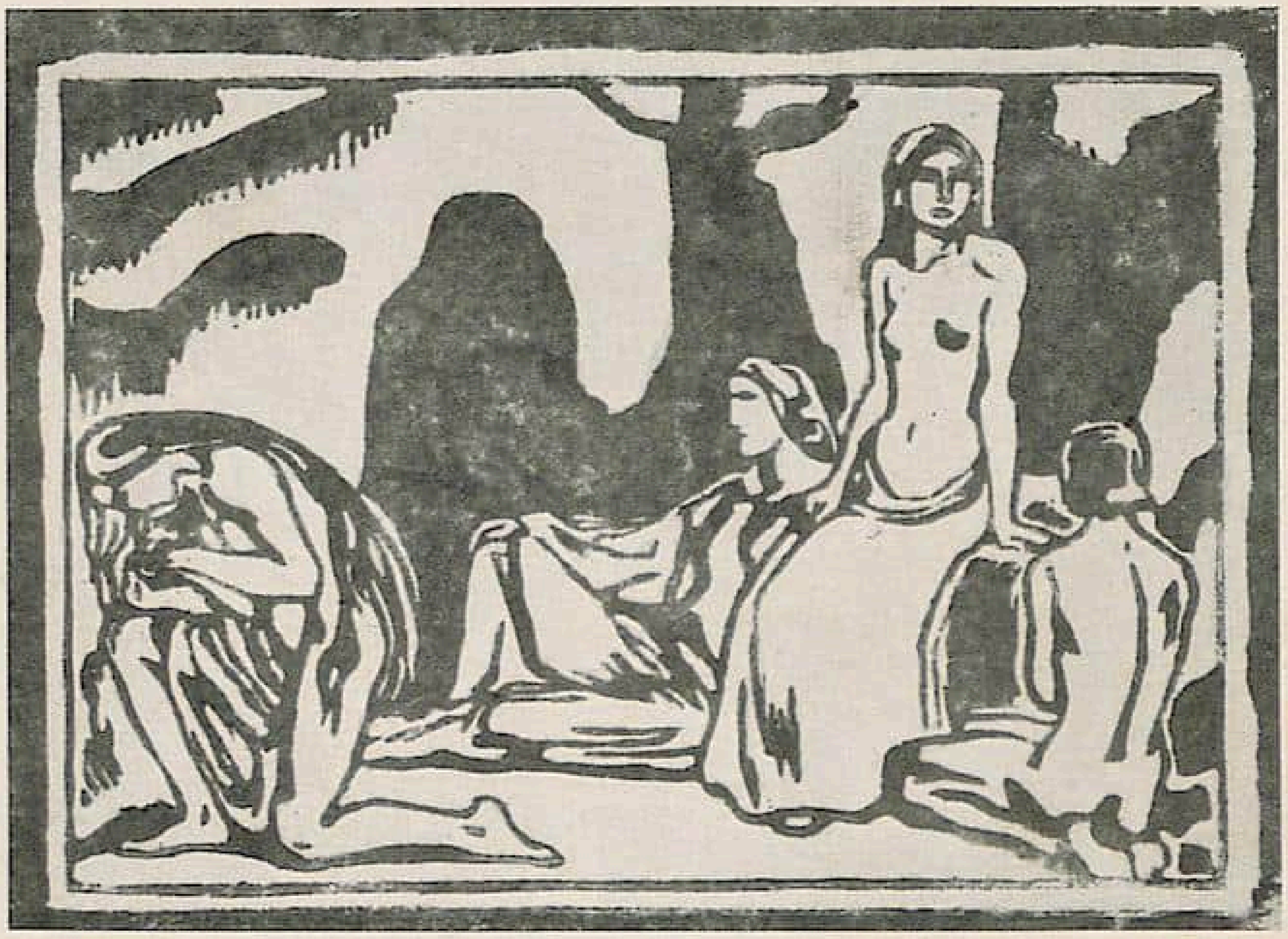
LUDWIG VON HOFMANN EROS (HOLZSCHNITT)

LUDWIG VON HOFMANN TANZGRUPPE (HOLZSCHNITT)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

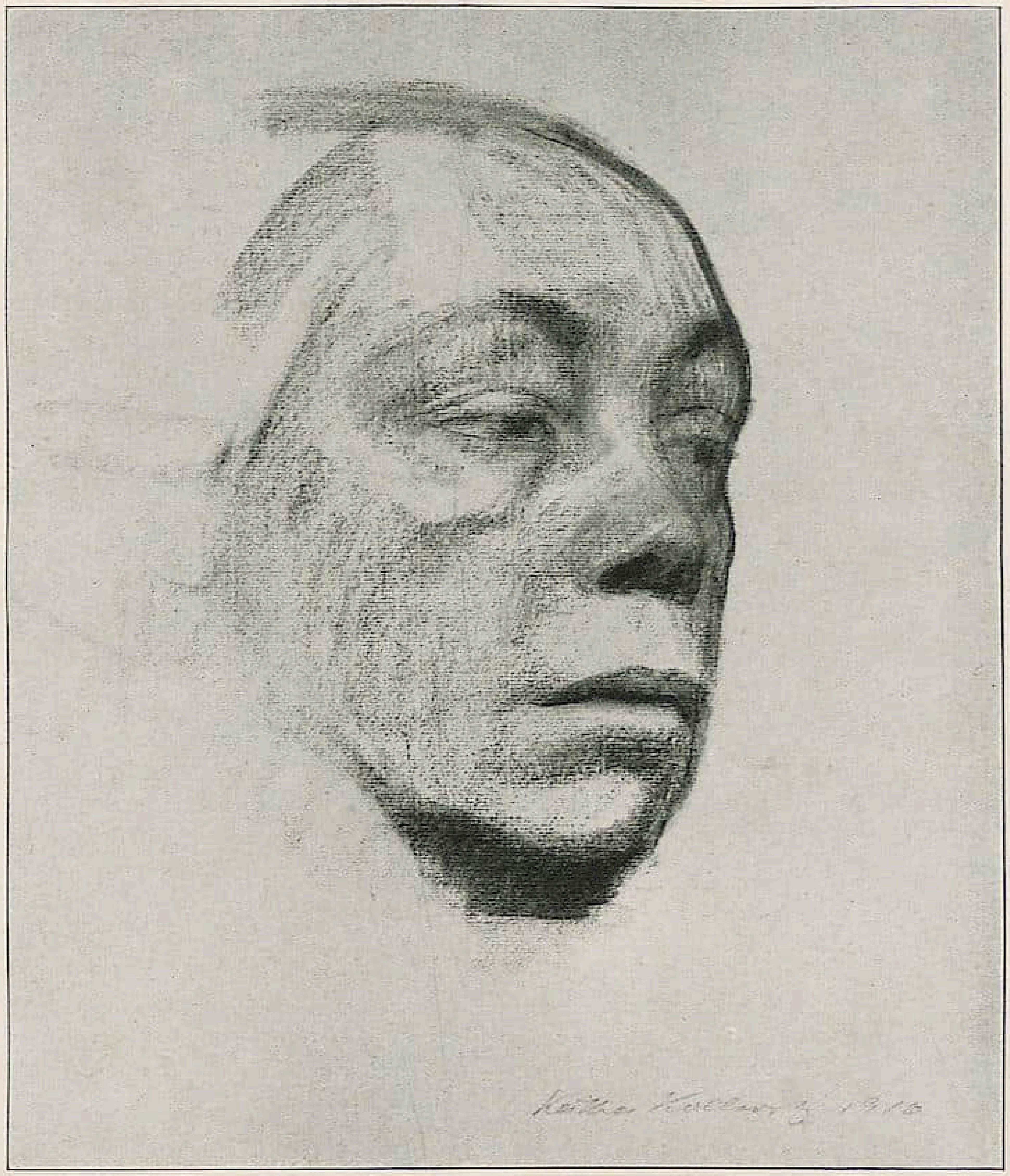


LUDWIG VON HOFMANN BRANDUNG (HOLZSCHNITT)



LUDWIG VON HOFMANN KOMPOSITION (HOLZSCHNITT)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KÄTHE KOLLWITZ — SELBSTBILDNIS (KREIDEZEICHNUNG. 1916)

KÄTHE KOLLWITZ

ZU IHREM 50. GEBURTSTAG

Von K. WEINMAYER

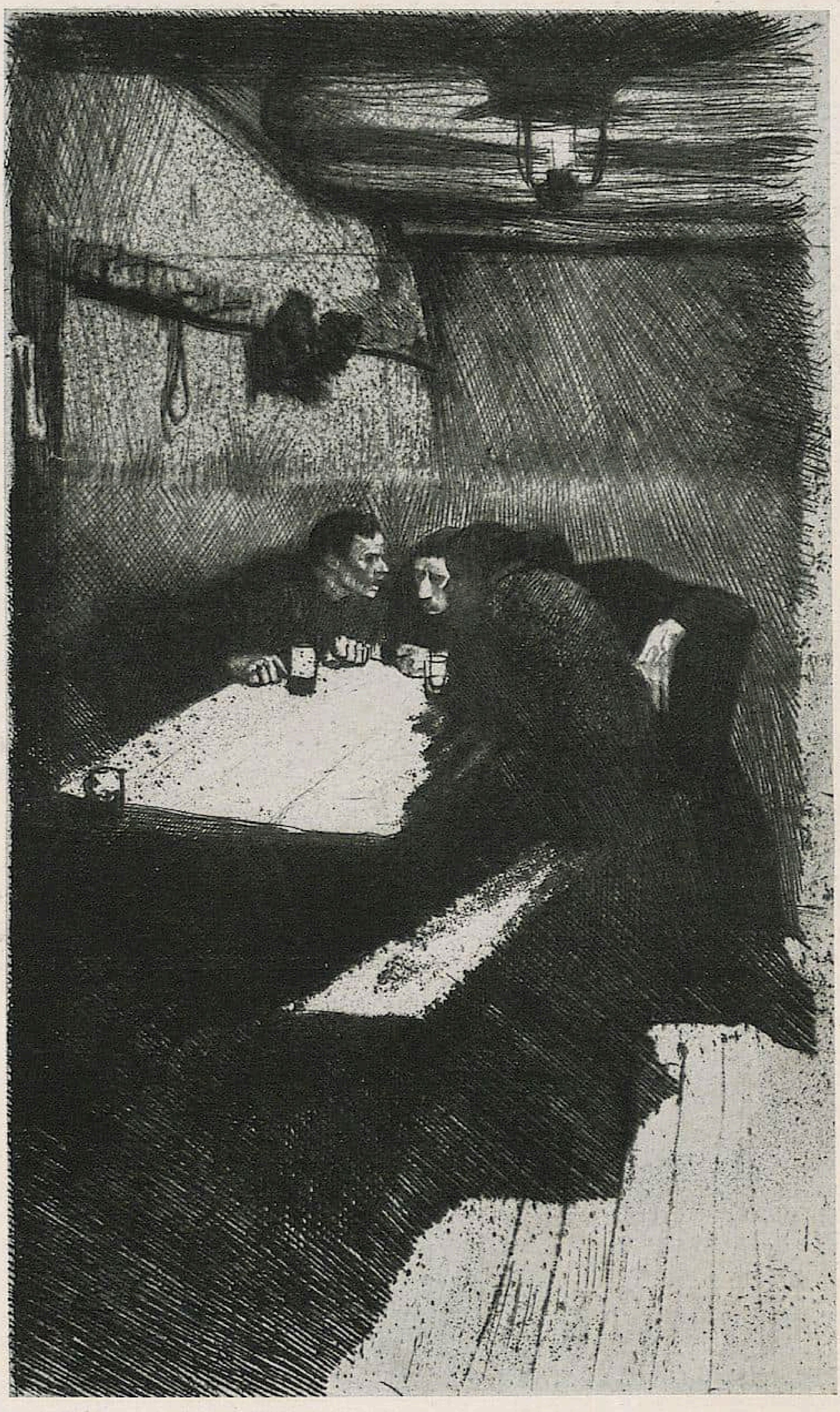
KÄTHE KOLLWITZ, mit ihrem Mädchennamen Käthe Schmidt, wurde am 8. Juli 1867 in Königsberg in Preußen geboren. Ihr Vater, ursprünglich Jurist, durch die Stürme des Jahres 1848 aber von seinem Studium abgetrieben, starb 1898 als Prediger der freien Gemeinde in Königsberg. Er erkannte ihr Talent, als sie noch Kind war, und legte sie früh darauf fest. Mit 17 Jahren kam sie nach Berlin zu Stauffer-Bern und Berlin ist ihr Aufenthaltsort seitdem geblieben. —

Mit diesen Tatsachen sind die Wurzeln dieser großen Kunst gegeben. Es wäre grundfalsch, eine Kunst von solchem Format in direkte Abhängigkeit einzustellen. Sie treibt selbst, wird nicht getrieben, sie gibt unendlich viel mehr, als sie empfängt. Sie erfüllt ihre Zeit

Die Radierungen von Käthe Kollwitz sind im Verlag der Kunsthandlung Emil Richter, Dresden, die uns freundlichst die Blätter für unsere Wiedergaben zur Verfügung gestellt hat, erschienen. Bei den Reproduktionen einiger Zeichnungen haben wir der Firma Paul Cassirer, Berlin, die im Mai eine umfangreiche Ausstellung von Arbeiten von Käthe Kollwitz veranstaltet hatte, für frdl. Mithilfe zu danken. Die Redaktion

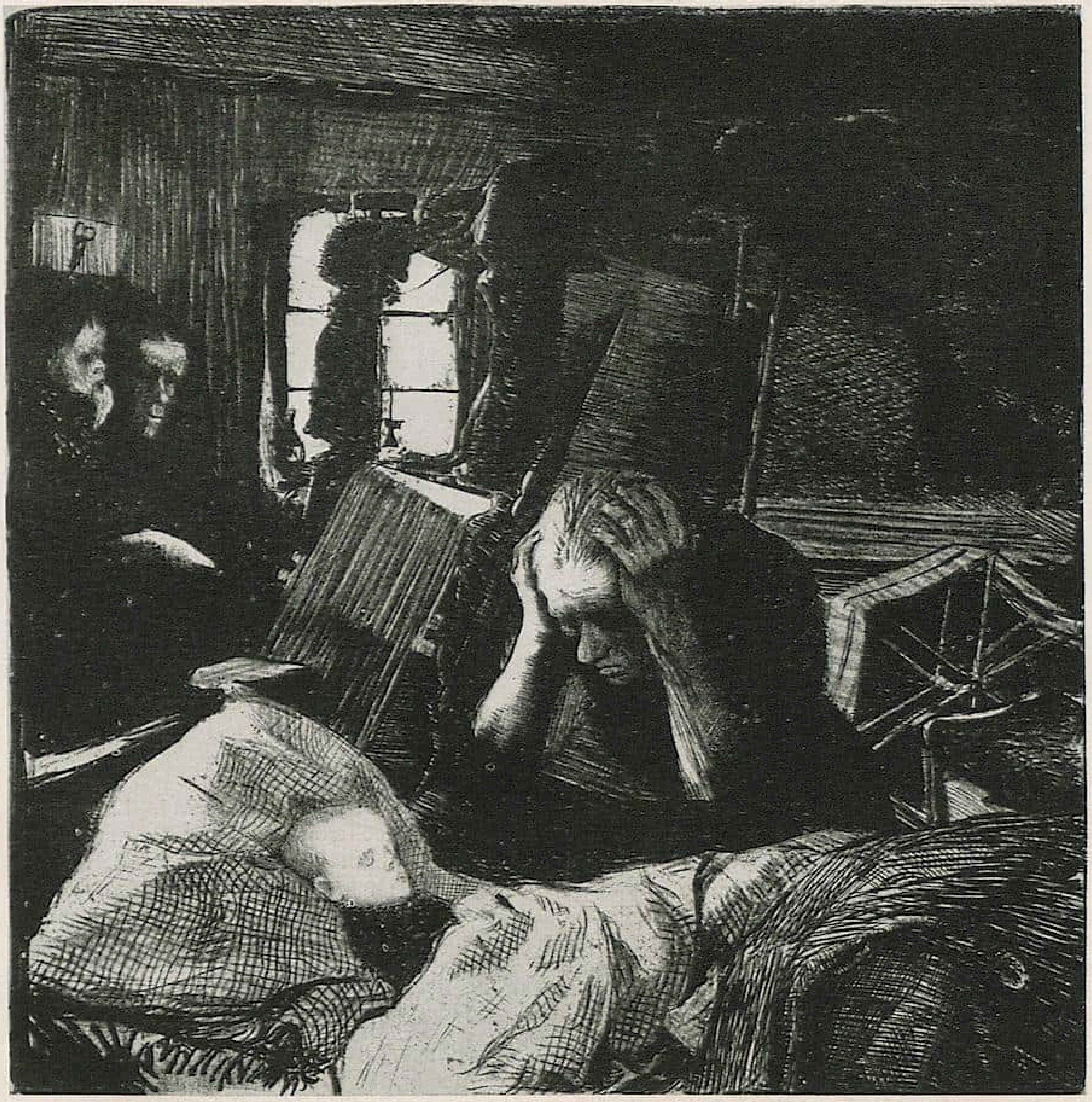
KUNSTBIBLIOTHEK
Staatliche Museen
zu Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KÄTHE KOLLWITZ BERATUNG (RADIERUNG)

B M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

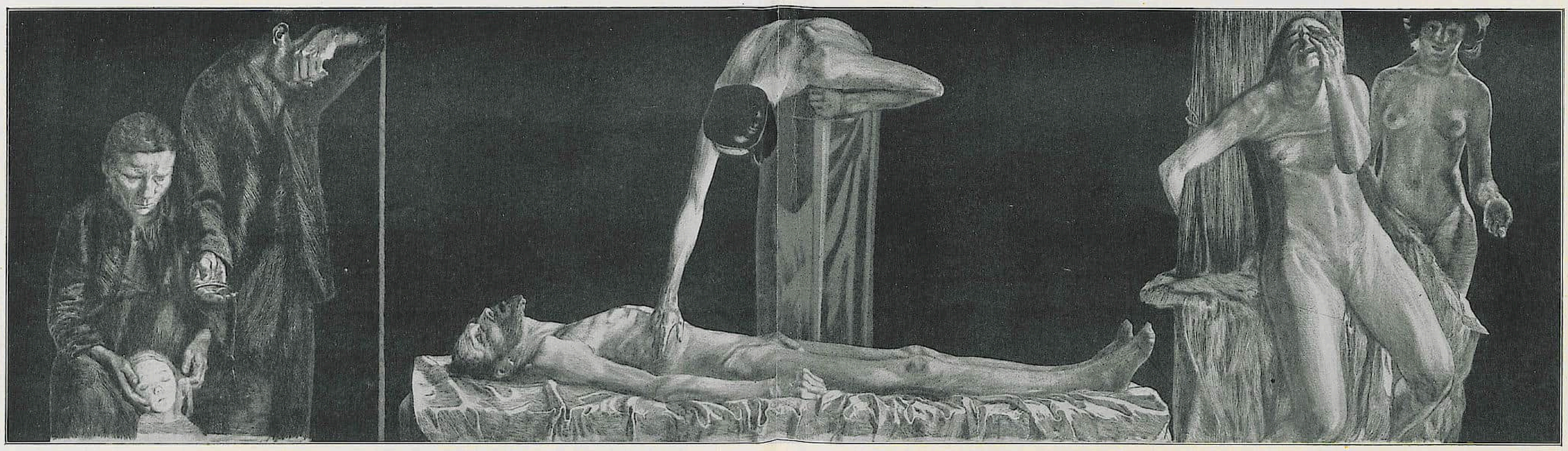


KÄTHE KOLLWITZ — NOT. WEBERAUFSTAND BL. 1 (LITHOGRAPHIE)

selbst so vollkommen und eilt ihr weit voraus. All die literarischen Erlebnisse, wie Zola oder Hauptmann, all die Erlebnisse der bildenden Kunst, wie Klinger oder Greiner erhöhten höchstens die Gewalt des Werdeprozesses in ihr, aber sie befahlen ihr nichts. Der Prozentsatz der Freiheit in Käthe Kollwitz ist ein so ungeheurer, daß man jede geringste Anlehnung, jedes Atom eines fremden Elementes sofort empfindet und ablehnt.

Kampf ist alles in ihr. Wie ein Riese geht sie unentwegt hocherhobenen Hauptes auf das Ziel los, das sie sich schon mit 20 Jahren gesteckt. Befreiung des Arbeitervolkes aus seiner Niedrigkeit ist ihr Wille. Die Größe ihres Vortrages hat sie vor der Zensur bewahrt. Die Armut will sie zeigen in ihrer ganzen furchtbaren Wucht, dieses erste Glied der langen Kette der Uebel des Proletariats. Ein unbeirrbarer Glaube hält sie auf ihrer Bahn. Sie ist eine ausgesprochene Sozialistin. Und als Sozialistin wählte sie auch die Graphik zu ihrem Mittel. Sie wollte alles ohne Farbe sagen, nur die Wirklichkeit geben.

Das Bildnis stellt die reinste Form ihrer Kunst dar, nicht das ausweichende, die Linie lösende Porträt von der Seite, sondern in der Hauptsache das Enfacebildnis, das unerbittlich das Auge auf sich zwingt. Das Enfacebildnis ist der höchste Grad dieser ganzen „Bildnis“kunst.



KÄTHE KOLLWITZ — ZERTRETENE (RADIERUNG)

In ihrer engen Anlehnung an die Wirklichkeit und in dem auffallenden Schwanken der psychologischen Kurve der Selbstbildnisse sind Reste des schwachen Geschlechtes zu ahnen. — Nirgends eine Spur jener psychologisch-sexuellen Abhängigkeit, die den Wert aller sonstigen Frauenkunst ohne Ausnahme annulliert. Käthe Kollwitz ist das Rätsel unserer Zeit. Die Annahme des völligen Aufgehens im Stoff bis zur Identifikation und die dadurch geschaffene Möglichkeit völliger Einheit mit dem Phänomen des Arbeiterweibes mögen zur Lösung beitragen.

Von 1891 und 92 stammen die beiden ersten radierten Selbstbildnisse der Künstlerin. Das eine, völlig aus dem Dunkel herausgearbeitet, ein junges Mädchen, sitzend und zeichnend mit breitovalem Gesicht, dünnen Lippen und zweifelnd spöttischen Augen unter den hohen dünnen Brauen, der Ausdruck der Augen durch ein paar in die Stirne fallende Haarsträhne verstärkt. Ein paar lange dünne Arme und gewichtige Hände daran. Man spürt die Nähe der russischen Psyche, eine Note, die nie verstummt. — Das andre Bildnis das einer reifen, jungen Frau. Wie das erste in schmalem Hochformat, aber nicht darin versinkend, sondern es aufrecht füllend, gerade auf die Mittelachse eingestellt, vor einem kahlen Fenster, an kahler Wand. Eine junge Frau von knochigem Bau, die Form fließend wie Gußstahl, die Kleidung uniform, wie die des Proletariats, ohne jeglichen Schmuck. Auf starkem Hals und starkem Nacken ein starker Kopf, die Einstellung auf die Mittelachse hier unheimlich faszinierend. Die Lippen aufeinandergepreßt. Allein in den Augen noch ein Funke Jugend, scheu, als fürchte er die Strenge des Mundes. Lange knochige Arme, mit Händen, die schon oft aus den kurzen Aermeln gierig nach Brot gestreckt. Diese wundervollen Hände! Der Dualismus von Gesicht und Hand ist ein altes Erbe der Porträtmalerei. Aber die Hand der Käthe Kollwitz ist etwas ganz Neues. Diese wundervolle Hand des Selbstbildnisses steckt keine Brosche an die Bluse, sie ist weit weit mehr, sie ist das „Zunftzeichen". Man könnte ein Buch schreiben über die Hände im Werke der Künstlerin. Sie lassen mich das Märchen nicht vergessen von der Hand, die aus dem Grabe wuchs. Diese Deformation hat etwas fürchterlich Anklagendes.

Beschränkung allen Beiwerks auf das Mindestmaß, unbedingte psychologische Einheit, völlige Atemlosigkeit, kraftvollste Zusammenballung zu einem einzigen Ausdruck, zu einem einzigen Schrei oder einer einzigen Stille. Und in der Form plastische Monumentalität. Das ist der Weg.

Genreszenen erscheinen schwach auf diesem Pfad und die Anwendung von Symbolen bedeuten ebenfalls Entgleisungen.

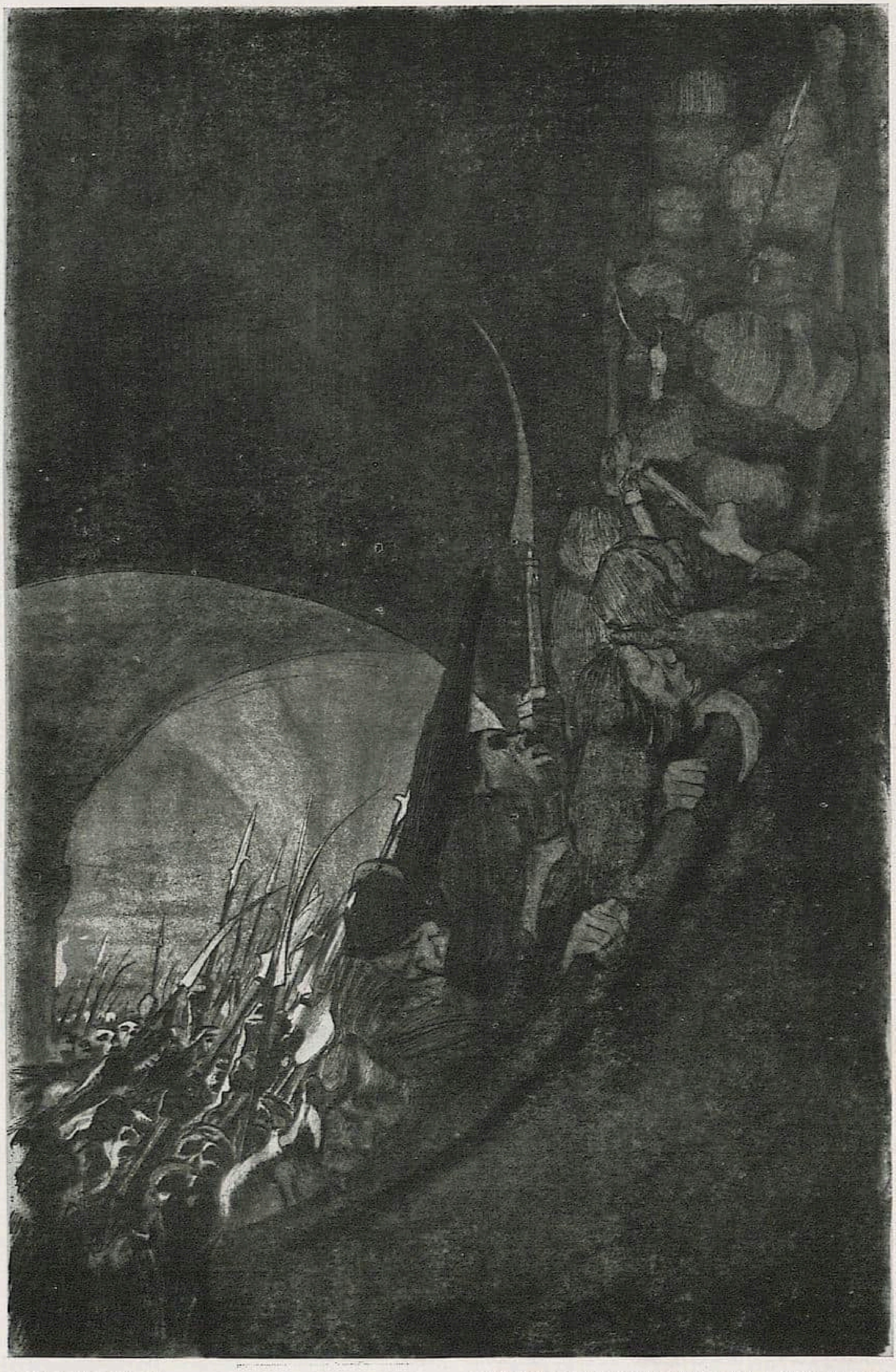
Das Triptychon „Zertretene" von 1900 ist als gescheitert anzusehen. Es sollte ein großes Resultat gezogen werden. Die Tatsache allein, daß Klinger hier auftritt — ob sie von ihm angezogen wurde, oder zu ihm flüchtete, ist gleich —, läßt bei dieser Riesin auf einen Schwächezustand schließen. Der psychologische Grund liegt tiefer. Wir stehen hier — es ist das bejahend schon eingangs gesagt — vor den Grenzen der Künstlerin. Eine solche große, zusammenhängende Universallösung in laufender Komposition geht über ihre Kraft. Sie beginnt mit einer ihrer alten, packenden momentanen Szenen, der die Absicht der außer ihr liegenden symbolischen Erhöhung die Kraft nimmt. Lahm greift der Anfang weiter, um in dekorativer Leere sich gänzlich zu verpuffen.

Die Größe der Künstlerin ist ihre Wirklichkeit und ihre Steinwerdung ist ihre ewige Vollendung.

Sie bringt alle Mittel dafür mit und ihre psychologisch-psychiatrische Sehergabe ist ihr Größtes. Die künstlerischen Mittel folgen spielend. Für jede neue Idee stellt sich die neue „einzige" Lösung ein. Gesuchte Ueberoriginalität ist vermieden. Die kühnen Begriffsumstellungen der „Pietà" oder das „Gretchen" streifen vielleicht daran. Die Techniken sind meisterhaft gehandhabt. Die Strichlagen zeigen eine gewaltige Energie auf, und von größter Bedeutung ist die Lichtführung, körperlich, bald streichelnd, bald sich tief eingrabend in die Höhlen der Wangen, geistig den Inhalt unterstreichend bis zur Uebersinnlichkeit.

Die beiden Zyklen „Weberaufstand" und „Bauernkrieg" sind ihre größten Werke, Reihen gewaltiger, momentaner Einzelbilder. Vielleicht ist das größte von dem Weberzyklus der „Tod" in der verworfenen Fassung. Tiefstes Schweigen im Raum. Der psychologische Kreis geschlossen und isoliert durch die Wendung des Riesen im Vordergrund ins Bild hinein. Die Hände auf dem Rücken, starrt er auf den Tisch vor sich, daran rechts seine Frau sterbend zusammensinkt, während an der hinteren Ecke, von einem Schattennimbus bekränzt, das bleiche angsterfüllte Gesicht des Kindes herausschaut. Auf dem Tisch grinst ein Totenschädel, beleuchtet von einer Kerze, deren Aufgabe es ist, die Beziehung herzustellen zwischen ihm und der Umgebung und

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KÄTHE KOLLWITZ BEWAFFNUNG. BAUERNKRIEG BL. 4 (RADIERUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KÄTHE KOLLWITZ AUFRUHR (RADIERUNG)

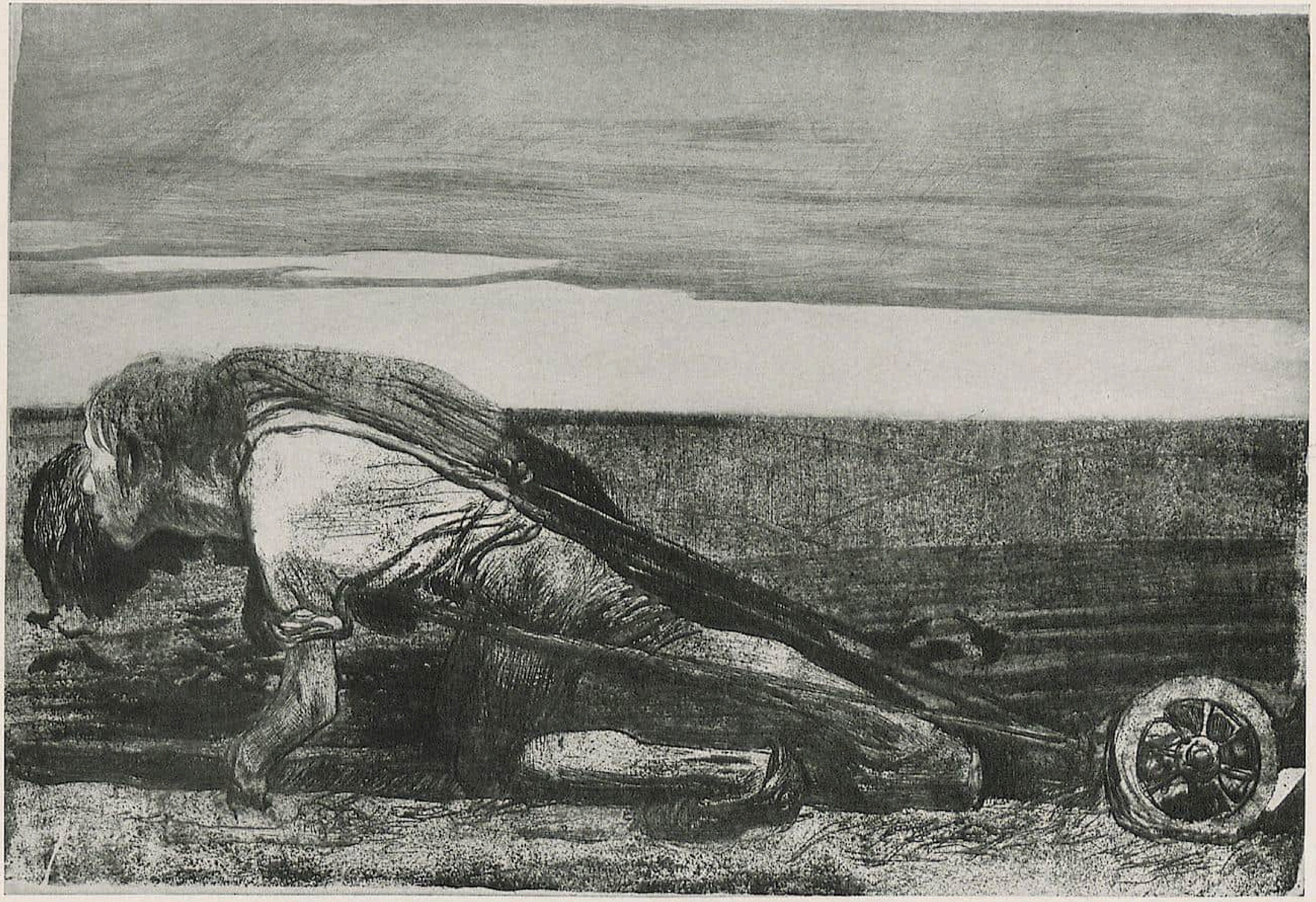
SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KÄTHE KOLLWITZ BEIM DENGELN. BAUERNKRIEG BL. 3 (RADIERUNG)

den Kreis isoliert in Fluß zu bringen. — Das gewaltigste Blatt aus dem Bauernkrieg stellen zweifellos die „Pflüger" dar, diese unheimlichen, auf der Erde kriechenden Gestalten, die kaum den Horizont schneiden mit ihren überspannten Kurven. Im Halbdunkel versunken, ein schmaler Streifen Helligkeit über dem Horizont und gleich darüber ein schwerer Himmel. Nicht das mindeste Beiwerk, alles furchtbare Anstrengung und Erdrückung, ein Ausschnitt aus dem Bauernschicksal.

Zu den bedeutendsten Einzelblättern gehört: „An der Kirchenmauer" von 1893. Auf dem Weg vor einer Kirchenmauer kauert ein Weib, die Augen geschlossen und von einer Riesenhand überdeckt. Keine Träne, der Schmerz fast gespielt in seiner ewigen Leier, namenlose Stumpfheit. Halbdunkel, Licht auf Gesicht und Händen. „Alte Frau am Fenster" von 1903, richtiger gegen das Fenster, von Licht umflutet, die Umkehrung der sonst üblichen Foliierung. Ein weißes Gewand den fahlen Akt verkleidend, der immer unter der Kleidung gedarbt, nur der gebräunte Hals frei, und das gebräunte, gefurchte Gesicht, das von rassiger Jugend und schwerer Arbeit erzählt, und die schwer lastenden prachtvollen Hände. „Arbeiterfrau im Profil nach links" von 1903, eine der furchtbarsten Anklagen des ganzen Werkes, ein rhachitischer Kopf mit überhoher Stirne und tief angewachsenen Ohrlappen, und einem rapid abfallenden Profil, leichenblaß von unzähligen durchwachten

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KÄTHE KOLLWITZ DIE PFLÜGER. BAUERNKRIEG BL. 1 (RADIERUNG)

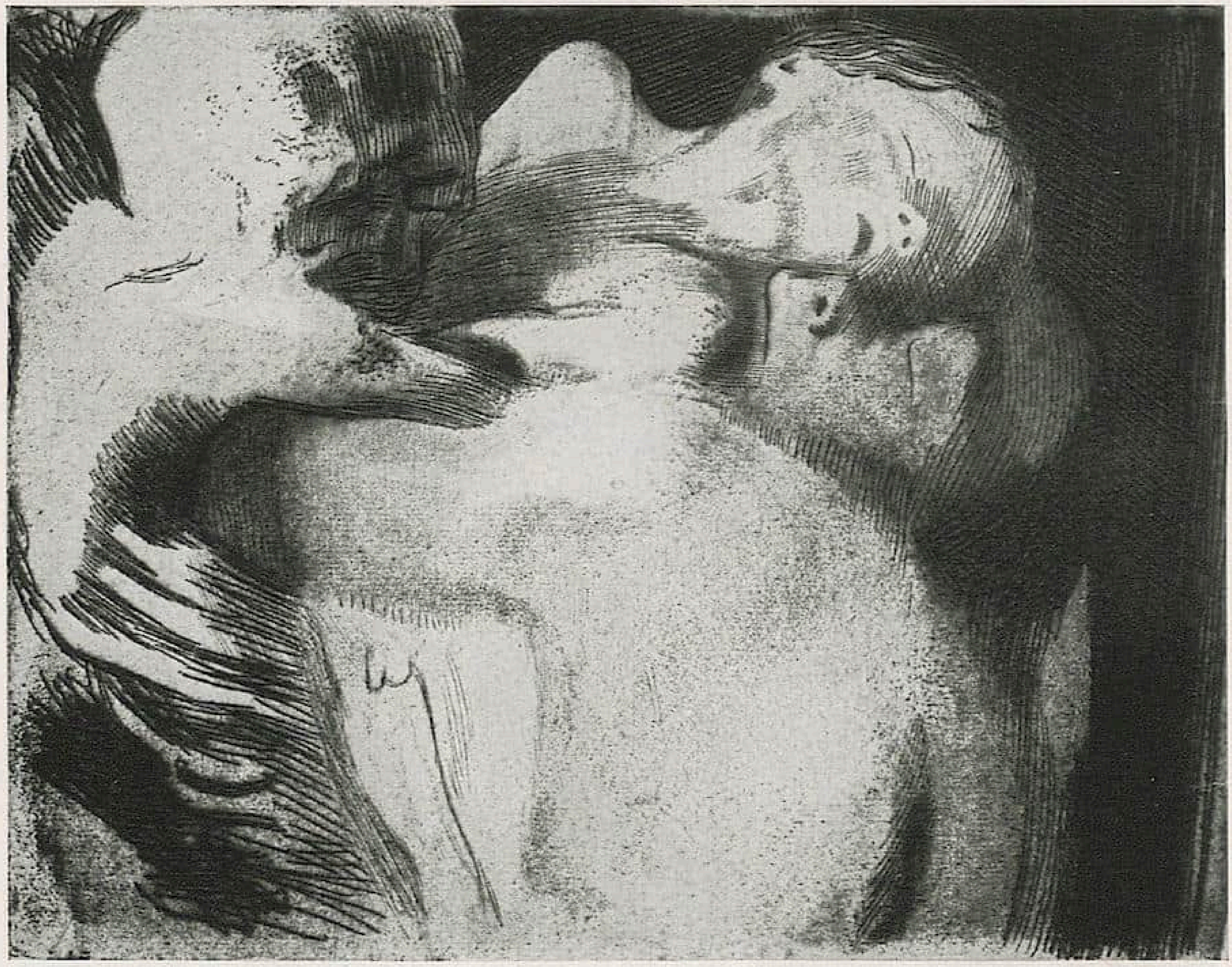
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Nächten, die Augen müde gesenkt und diese Riesenhände!

„Frau mit totem Kind“ 1903, eine Komposition wie für eine Steinplastik, von wundervoller Geschlossenheit. Ein Atem, ein Ansichreißen und Hineinpressen des Kindes in diesen Block.

Die Reihe der Selbstbildnisse haben wir 1892 verlassen. 1893 entstand das glänzende Bildnis mit der Lampe, in der ersten Fassung wohl am bedeutendsten. Dieses aufgedunsene Gesicht — die Deformation der Schwangerschaft? — diese geisterhafte Blässe, in dieser Nacht furchtsam nach der Türe lauschend. Das Kinderbildnis von 1896 ist ein Selbstbildnis aus zweiter Hand. Hier quillt Liebe: Strenge streichelt sie dem Kinde die Wangen. Man spürt dieses strenge Streicheln in ihren strengsten Werken, sogar bei der Arbeiterfrau von 1903 und in der ganzen Darstellung der Hände, die sie förmlich zum ehrfurchtsvollen Kusse zurechtlegt. — 1898 entstand jener ziemlich konventionelle Querschnitt und 1901 jenes Selbstbildnis nach links in Steindruck, mit dem die ganze Reihe in eine neue Phase eintritt. Die plastische Stärke ist gewachsen, es ist irgendeine seelische Befreiung eingetreten. —

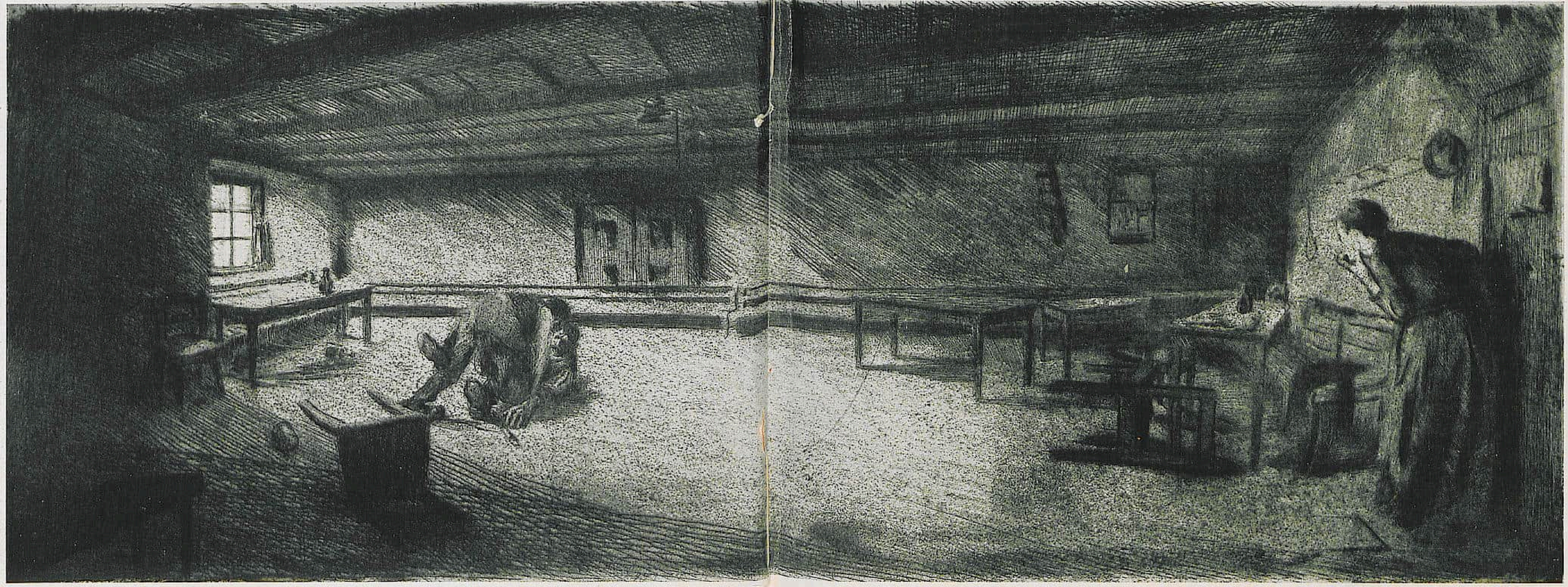
Der Schluß, die Radierung von 1912 und die hier abgebildete Zeichnung von 1916, stellt eine ungeheuere Offenbarung dar. Nun ist sie fertig, diese Riesin, eins mit ihrem Stoff, zu Stein geworden. Das ist einer von den Köpfen, deren ein Jahrhundert nur wenige gibt, einer von denen, die Geschichte machen.



KÄTHE KOLLWITZ — TOD UND FRAU UM DAS KIND RINGEND (RADIERUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KÄTHE KOLLWITZ — TOD UND FRAU (RADIERUNG)



KÄTHE KOLLWITZ — SZENE AUS „GERMINAL“ (RADIERUNG)

DIE ZUKUNFT DER VORBILDUNG UNSERER KÜNSTLER, KUNSTHISTORIKER UND ALLGEMEINGEBILDETEN

Von Josef Poppelreuter

In die dringende Zeitfrage der Künstlervorbildung ist jüngsthin Bewegung gebracht worden durch eine jener impulsiven Anregungen, mit welchen seit Jahrzehnten so oft Wilhelm v. Bode in unserer öffentlichen Kunstpflege aufgetreten ist. Er hatte in einem Aufsatz der „Woche“ eine Anregung zur Reform des Kunstunterrichts nach dem Kriege gegeben, durch welche dieser statt akademischer Führung zur hohen Kunst auf eine mehr reale Grundlage gestellt werden sollte, um der Masse der Kunstbeflissenen in den technischen Zweigen des Kunsthandwerks eine ersprießliche, ihrer Begabung entsprechende Lebenstätigkeit zu geben. Arthur Kampf hatte darauf zur Verteidigung der bestehenden Form der Akademien geantwortet: „In treuer Erfüllung seiner alten Bestrebungen zur Belebung der modernen Kunstpflege hat Woldemar v. Seidlitz die Mühe auf sich genommen, zu der aufgeworfenen Frage die Meinungsäußerungen einer Reihe von Künstlern und Kunstgelehrten einzuholen und in einer soeben erschienenen Broschüre zusammenzustellen.“ (Leipzig, E. A. Seemann)

Aus einem konzilianten Schlußwort Arthur Kampfs ersieht man, daß seine und Bodes Meinung keineswegs unvereinbar weit auseinandergehen, was man bei einer genaueren Lektüre der Aufsätze übrigens auch an sich sehen kann. Ein Schluß der Diskussion kann dies Nachwort nun keineswegs sein. Schon die Veröffentlichung einer solchen Broschüre

will sie erst recht in Fluß bringen und sie wird, wie auf anderen Unterrichtsgebieten, dann erst recht fortgesetzt werden müssen, wenn man zur praktischen Reform übergehen will. So wird für jeden, der die Broschüre besprechen will, diese Besprechung, wie auch dem Verfasser dieser Abschnitte, leicht zur neuen Meinungsäußerung auswachsen.

Zur Broschüre selbst wäre zu bemerken, was wohl auch ihr Verfasser gefühlt haben wird, daß sich über die Auswahl der befragten Persönlichkeiten streiten ließe. Es dürfte das Maß der Eingelebtheit in eine solche Frage ein sehr verschiedenes sein. Aber immerhin: es ist ein Anfang.

Wie wir durch den Zusatz zur Ueberschrift zu erkennen gegeben, soll hier noch von etwas anderem gesprochen werden, nämlich von der künstlerischen Vorbildung der Kunsthistoriker und Allgemeingebildeten. Zunächst zur Frage der Vorbildung der Künstler selbst. Ohne Bedenken treten wir denen unter den Befragten bei, die in einer soliden Schule der Technik und des Naturstudiums, welcher das freie Meisteratelier angegliedert ist, das Bessere sehen. Auf allen Gebieten des Unterrichts hat die öffentliche Organisation zwei sehr verschiedene Pflichten: einmal dem Genius den Weg zu öffnen, sodann der großen Masse einen möglichst hohen Durchschnitt zu geben. Unsere patriotischen Wünsche für die deutsche Kunst nach dem Kriege gehen dahin, daß ihr große führende Persönlichkeiten erstehen, die sie vor dem Auslande würdig repräsentieren. Zum zweiten, daß der Durchschnitt der Produzierenden und — wohlgemerkt — der Empfangenden ein vor der ausländischen Kritik möglichst hoher sei. Allüberall, nicht nur in der Kunst, ist es aber ein Merkmal des führenden Genies, daß es die Schule haßt und an ihr vorbeiläuft; das Genie ist überall mehr oder minder Autodidakt. Sein Geschick ist

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

meist, in der Schule verkannt, vielleicht fortgejagt zu werden. Jeder, der sich mit der Beantwortung der Seidlitzschen Frage nach dem Erkennen der besonders Begabten abgeben will, wird mit Nutzen einen Blick in das Ostwaldsche Buch „Große Männer“ werfen — es handelt von Naturforschern — wenn er über dessen seltsame Idee von der ausschließlichen Produktivität der Jugendlichen hinwegsieht. Das zweite Merkmal des wahren Adels aber ist bei genial veranlagten Naturen das tiefinnerste Bedürfnis zum verehrungsvollen Anschluß an eine sympathische vorbildliche Persönlichkeit, vielleicht allerdings gar einer dahingeschiedenen. Auch die Größe deutschen Gelehrtenruhms beruht auf dieser auf den Universitäten gegebenen Möglichkeit der Nähe zwischen Jungen und Alten ohne sonderlichen Schulzwang. Zum dritten hat das Genie das Bedürfnis, Zentren des Umgangs aufzusuchen, in der ihm die notwendige Reibung mit Gleichstrebenden gegeben ist, welche die Funken herausschlägt; das ist ihm in dem Meisteratelier der Kunststädte gegeben. Die große Masse will etwas anderes: sie will für ihr Schulgeld etwas lernen, wovon sie leben kann.

Anders formuliert heißt die Reformfrage: Wie können wir den Kunstunterricht in unserer Zeit wieder so gestalten, daß er sich möglichst wieder der Altmeisterausbildung nähert, nach welcher der Knabe vom zartesten Alter in der Werkstatt jahrelang in die gesunden, niedrigen technischen Werkstattgepflogenheiten eingeführt wurde, auf welchen ein wesentlicher Teil der Größe alter Kunst beruhte, und wie können wir so die Verheerungen wieder reparieren, welche der moderne Großbetrieb über die Gediegenheit alter Technik gebracht? Es sei nur erinnert an den Verlust des Altmeistermalverfahrens, welchen in den Jahrzehnten von 1780—1820 die moderne Farbenchemie mit sich brachte. Dabei war in den alten Epochen bei den Größten wie den Kleinsten die freie Kunst mit dem Dekorativen und Architektonischen eng verknüpft. Wer eine Geschichte der Dekoration schreiben will, wird immer wieder von den griechischen Zeiten ab, an den großen Wendepunkten bei den führenden Geistern der großen Kunst, bei den Donatello, den Dürer, einkehren müssen.

Auch ein Hinblick auf eine andere Kunst kann die Reformfrage formulieren helfen: die

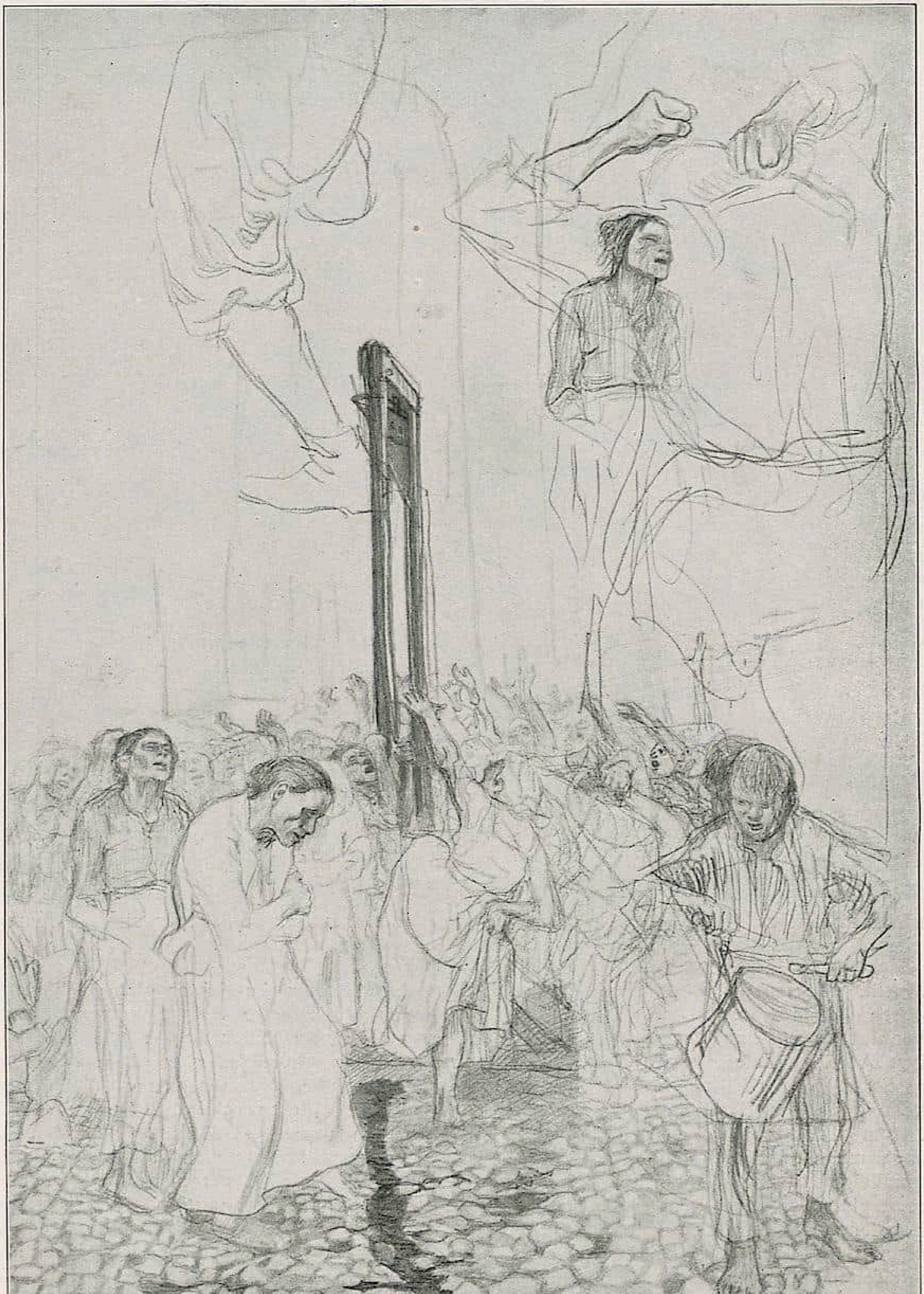
KÄTHE KOLLWITZ HAMBURGER KNEIPE (RADIERUNG)

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KÄTHE KOLLWITZ — VIER MÄNNER IN DER KNEIPE (ZEICHNUNG)

Musik. Die musikalischen Hochschulen sind durch das innerste Wesen der Musik selbst vor einer Vernebelung der Ausbildung bewahrt: ihre Ausübung bleibt eisern verwachsen mit gewissen körperlich-technischen Notwendigkeiten. Die musikalische Hochschule stellt zudem ihren Zögling auf die breite, wenn auch mehr oder minder rosige Ernährungsgrundlage des ausführenden Musikers und Lehrers, gibt aber andererseits den zum Höheren Berufenen die Möglichkeiten, sich zu versuchen. Berufsüberfüllung kann freilich auch sie mit Zeiten bedauern, aber nicht beseitigen. Wie können wir, soll man fragen, für die bildende Kunst ein Unterrichtsprogramm schaffen, welches diese gleiche Verbindung von technischer Ausbildung, hohen Kunstmöglichkeiten und wirtschaftlichen Aussichten gibt? Ich glaube wiederum, daß die Kunstgewerbeschule mit angegliedertem Meisteratelier der musikalischen Hochschule ähnlicher sehen würde wie die Akademie. Das einzelne des Schulplanes mögen die weiteren praktischen Reformversuche in Vorschlag bringen. Mit dem Ausdruck „Uniformierung“ braucht man deshalb noch nicht zu schrecken. Ergänzt man die Akademien nach unten hin, — und man ist ja schon dabei — dann wird auch der Akademiker es nicht als Degradation zu empfinden brauchen, wenn er auf dem dekorativen Gebiete sein Brot sucht. Ergänzt man die Gewerbeschulen nach oben hin — und auch schon dabei ist man begriffen — so gibt man den Begabten jeden Weg frei. Eines gehört sicher dazu, daß der Staat

B M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KÄTHE KOLLWITZ CARMAGNOLE (ZEICHNUNG. ENTWURF ZU NEBENSTEHENDER RADIERUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KÄTHE KOLLWITZ CARMAGNOLE (RADIERUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KÄTHE KOLLWITZ ENTWURF ZUM „SCHLACHTFELD“ (BAUERNKRIEG BL. 6)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KÄTHE KOLLWITZ ZEICHNUNG ZUR RADIERUNG „ABSCHIED“

die Kosten gibt, damit von der frühesten Morgenstunde bis zum spätesten Abend, ja fast hätte ich gesagt in der Nacht, Modell steht in geschlossenem Raume wie in der offenen Landschaft. Wenn dann die Kunst nicht vonstatten geht, mit Zeiten ermüdet, dann liegt das an tieferen Naturgesetzen, die über der Kultur der Menschheit nun einmal allüberall walten.

Die Akademien sind heutzutage mehr gedacht als Universitäten der Kunst. Nur fehlt ihnen der bestimmte Untergrund der Vorbildung, wie ihn die Universitäten besitzen. Der Unterricht schwebt leicht in der Luft. Aus Erfahrung exemplifiziere ich auf das Fach der Kunstgeschichte. Wie bald ein zu hoch gestimmter akademischer Ton an der Sache vorbeigehen kann, ist mir zum Gefühl gekommen durch jahrelange kunstgeschichtliche Lehrtätigkeit an der Kunstgewerbeschule. Es verlangt viel Rücksichtnahme auf die meist niedrige Schulbildung der angehenden jungen Künstler, um ihnen die Werte alter und ältester Kunst und den für ihre Orientierung in den Museen eben gerade ausreichenden Entwicklungsbegriff beizubringen. Und wie sehr lohnt es sich bei den Begabteren der Mühe! Jeder, den Jugendfreundschaften mit später führend gewordenen Künstlern verbunden haben, welche nur Elementarschulbildung besaßen, weiß, bis zu welch hohem, oft verblüffend hohem Grad von Allgemeinbildung sie sich später durchgearbeitet haben. Sicher aber ist, daß gerade das Fach der Kunstgeschichte an den Akademien, wo der Bildungsgrad ähnlich ungleich ist, sehr verfehlt be-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KÄTHE KOLLWITZ ZEICHNUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

handelt werden kann durch einen eben zu akademisch gestimmten Ton, den der Dozent der Höhe der Anstalt schuldig zu sein glaubt, vor allem durch unangebrachten historischen Ballast. Eine ähnliche Gefahr liegt auch im eigentlichen Kunstunterricht vor.

Dann noch eins, es ist schon von Kampf angedeutet: Ist die Zahl von 11000 Künstlern, welche v. Seidlitz zuletzt berechnete, für ein Volk von 70 Millionen wirklich so erschrecklich groß? Mag sein. Sicher aber müssen wir auch umgekehrt fragen: hat die organisierte Kunstpflege wirklich alles getan, um der Kunst Absatz zu schaffen? Es sei einmal platt wirtschaftlich ausgedrückt: Man bedenke die Bautätigkeit, welche die größten und kleinsten Städte des neuen Deutschen Reiches gehabt haben, und schätze einmal die Quadratmeter Wandfläche, welche neu entstanden sind und nach Schmuck und Behang verlangen. Mancher Lehrer hat vielleicht Gelegenheit gehabt, in die Engherzigkeit und Planlosigkeit hineinzusehen, mit welcher hier bei sonst hohen Bauausgaben bezüglich des Bildschmuckes auch bei öffentlichen Bauten verfahren wird. Die offiziöse und offizielle Kunstpflege hat sicher nicht alle Anstrengungen erschöpft, um hier in die Interieurs auch der mittleren und kleineren ländlichen Städte mit ihren wohlhabenden Bürgerhäusern und Villenbauten einzudringen und dem Bedürfnis nach Kunst die Wege zu weisen. Es ist nicht genug, daß einige wenige Städte Ausstellungen haben, und daß auf ihren Mansarden ein hungerndes Künstlervolk sitzt; das in den Zentren produzierte Kunstgut, ich meine nicht notwendig die führende Kunst, sondern die gute mittlere Schulkunst, sagen wir einmal in der Landschaft, müßte sich weiter ins Land hinein absetzen lassen, wie bis jetzt geschehen ist, möge es durch Wanderausstellungen oder was sonst sein; die Künstlerschaft wolle selbst Vorschläge machen.

Wenn freilich die Oeffentlichkeit so dem großen Durchschnitt hilft, so hat auch das Stipendienwesen für den zum Hohen Berufenen sich zu reformieren. Es seien der Stipendiaten zu viele, bemerkt man. Dann sei man zurückhaltender in der Auswahl der Berufenen, gewähre aber dann auch denen, welche sich als echtes Gold erweisen, die Unterstützung bis zur äußersten Konsequenz, d. h. den zur Repräsentation der großen deutschen Kunst Berufenen soll, wenn ihnen das Schicksal die materiellen Mittel versagt hat, dauernd eine sorgenfreie Existenz gegeben werden.

Nun zur künstlerischen Vorbildung des Kunsthistorikers. Man hat in der Diskussion, welche die Seidlitzsche Broschüre aufweist, nicht verfehlt, den Ausdruck vom „Künstlerproletariat" zurückzugeben mit demjenigen vom „Kunsthistorikerproletariat". Soweit Erregung dies eingegeben, wäre zu bemerken, daß der Ausdruck vom Proletariat ja nachgerade ein harmloser terminus technicus geworden ist in Erörterungen über Berufsüberfüllungen jeder Art. Aber in sich war der Hinweis berechtigt. W. v. Bode hat es nur gestreift, indem er seine Besorgnis über das weitere Züchten von Kunsthistorikern andeutete. Die künstlerische Vorbildung des Kunsthistorikers ist etwas, was dringend eines offenen Wortes bedarf. Sie besteht überhaupt nicht, wenigstens nicht als Forderung. So hat sich das merkwürdige Verhältnis herausgebildet, daß, während man bis an den Beginn und noch in die Mitte unseres Jahrhunderts gewohnt war, die öffentlichen Kunstsammlungen Künstlern anzuvertrauen, welche meist schlechte Gelehrte waren, sich heute umgekehrt ein Stand von Gelehrten herausgebildet hat, welcher der praktischen Kunstübung erschreckend fernsteht. Eines wäre für jeden, der sich mit Beurteilung und Popularisierung von Kunst befassen will, die geringste Forderung, daß er imstande wäre, eine menschliche Figur mit angehender Korrektheit zu zeichnen. Er braucht die Schwierigkeiten nicht zu überwinden, aber er muß sich soweit abgemüht haben, um zu wissen, wo sie liegen. Der mehrjährige Aufenthalt im Aktsaal müßte eine unerläßliche Bedingung der Zulassung zur Museumstätigkeit sein. Freilich soll dabei der Kunsthistoriker in erster Linie Historiker bleiben. Es sei nicht verkannt, daß in künstlerisch begabten Naturen, auch ohne daß sie sich praktisch betätigen, durch unausgesetzte Beschäftigung mit Kunstwerken sich ein hoher Grad des Qualitätsurteils bilden kann, eine höhere, wie bei einem gering begabten Künstler, abgesehen von dem Blick für das intim Technische alter Kunst, welchen nur die Empirie des Sammlers geben kann. Wir dürfen dabei an Lessings Worte in der Emilia Galotti erinnern, daß Raffael auch der größte Maler gewesen wäre, wenn er ohne Arme geboren gewesen wäre. Wir denken von den dahingeschiedenen Kunstforschern eines Jakob Burckhardt, eines Heinrich Brunn und so manches feinsinnigen Kunstkritikers, welche der kämpfenden großen Kunst die Wege geebnet. Was aber unsere Besorgnis erregen muß, ist, daß weiterhin ein Nachwuchs an Museumsbeamten komme, der nicht nur den Dingen der Kunst fernsteht, sondern auch zu historischer Arbeit weder Gabe noch Fleiß besitzt, so daß man

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KÄTHE KOLLWITZ
LOSBRUCH
(BAUERNKRIEG BL. 5)

OBEN: ENTWURF
(KOHLEZEICHNUNG)
UNTEN: STUDIE DAZU
(RADIERUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KÄTHE KOLLWITZ ZEICHNUNG

dann zuletzt unter einem Kunsthistoriker einen Menschen verstehen würde, der weder vom Künstler noch vom Historiker etwas im Blute hat. So ist das Heiligtum unserer öffentlichen Sammlungen an moderner Kunst und der so schwere, viel Abwägung und Charakter verlangende Beruf, Wache zu halten an ihren Toren, freventlichst gefährdet. Nur das urkundlich Große darf Eingang finden, und im modernen Vorgang historisch zu sehen, ist die schwerste der Aufgaben. Notwendig muß die Reform der künstlerischen Vorbildung an beiden Punkten einsetzen, wenn wir die jüngste Zersetzung der Kunstformen bekämpfen wollen.

Ich fügte zur Ueberschrift hinzu — der Allgemeingebildeten. Ich weiß wohl, daß ich mit dem, was ich jetzt sagen will, bei einem Leser aus Schulkreisen auf Kopfschütteln oder gar auf schroffe Zurückweisung gefaßt sein muß: Ich halte es für möglich, daß die Zeichnung der menschlichen Figur zum Gegenstand der allgemeinen Bildung gemacht werde, weil ich der Meinung bin, daß die Fähigkeit hierzu in höherem oder geringerem Grade zur normalen Begabung gehört, so wie die Abfassung eines Aufsatzes in korrekter deutscher Sprache. Wie, wer dies zweite versteht, noch lange nicht das Patent zum großen Schriftsteller oder Poeten erlangt hat, so ist auch noch lange nicht, wer jenes erste versteht, zum großen Maler berufen. Rein psychophysisch liegt die Frage der Begabung anders wie in der Musik. Möge die Tonwahrnehmung, die Empfindung von Dissonanz und Konsonanz, welche zahlreichen Individuen völlig fehlt, viel Paralleles haben mit der Farbenwahrnehmung, im rein Linearen liegt die Parallelität nicht in gleicher Weise vor. Die Zeichnung der menschlichen Figur

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

könnte eher allgemeiner Unterrichtsgegenstand sein wie die Musik.

Wird die Ausbildung der Fähigkeit hierzu in unseren allgemeinen Schulbetrieb in höherem Maße eingegliedert, so werden viele junge Leute davor bewahrt, zu vermeinen, sie seien zur großen Kunst berufen, weil sie zufällig an der Schule vorbei etwas mehr Zeit auf solche Uebungen verwendet haben wie andere. Die Schule aber würde damit keineswegs Allotria treiben. Sie würde geradezu bei manchen Berufen wie bei zukünftigen Aerzten und Naturforschern, abgesehen von Architekten, die Berufsausbildung vorbereiten. Der fakultative Aktsaal wäre namentlich in Städten, welche eine größere Anzahl von höheren Schulen, besonders Realschulen besitzen, nichts über die Maßen Verschwenderisches. Würde ein Künstler meinen, es sei der Weg zur Pfuscherei? Es käme auf die Lehrpersonen an, wie auf allen anderen Gebieten. Und gerade hier böte sich den Künstlern wiederum ein Wirkungskreis in geachteter sozialer Stellung, vielen die sonst darauf verfallen, Privatinstitute zu gründen.

GEDANKEN ÜBER KUNST

Die echte Historie muß in erster Linie das Ethische, menschlich Große festhalten, gleichviel in welchem Kostüm sie sich bewegt. Ein geistvolles Porträt der Neuzeit in moderner Kleidung kann somit im besten Sinne des Wortes ein Historienbild genannt werden. Anselm Feuerbach

Alle Geschichte der Malerei ist immer Geschichte des Sehens. Die Technik verändert sich erst, wenn sich das Sehen verändert hat. Sie verändert sich nur, um den Veränderungen des Sehens nachzukommen. Das Sehen aber verändert sich mit der Beziehung des Menschen zur Welt. Wie der Mensch zur Welt steht, so sieht er sie. Alle Geschichte der Malerei ist deshalb auch Geschichte der Philosophie, besonders der ungeschriebenen.

Hermann Bahr

KÄTHE KOLLWITZ ZEICHNUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PAUL SCHEURICH PUTTO MIT TRAUBE

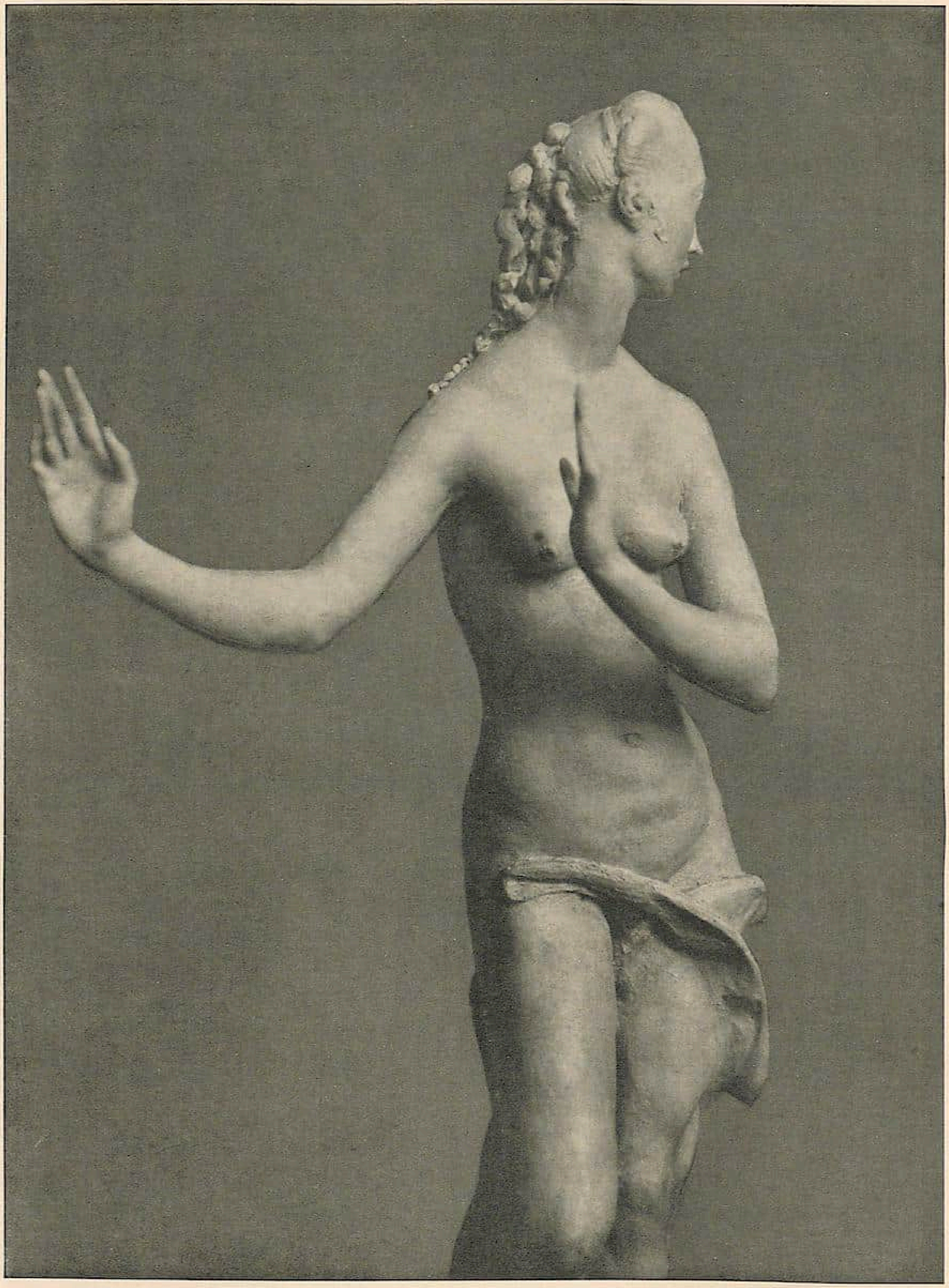
PAUL SCHEURICH

Von Hans Bethge

Dem Bücherfreund ist der Name Paul Scheurich vor einigen Jahren zuerst durch eine Reihe stilistisch eigenwilliger Buchillustrationen bekannt geworden. Ich glaube, die kolorierten Zeichnungen zu „Yoricks empfindsamer Reise“ von Sterne waren das erste, was ich von Scheurich zu Gesicht bekam. Diese kleinen Zeichnungen waren derart, daß man sich den Namen ihres Erfinders merken mußte. Etwas Krauses und Schnurriges war in ihrer Art, sie hatten schon eine zarte, persönliche Handschrift, man spürte die Freude am Grotesken, aber auch eine feine Anmut, eine lyrische Grazie war über die meisten dieser Blätter ausgegossen, eine Grazie, die den jungen Zeichner als einen Stilisten aus der Gegend Karl Walsers erkennen ließ. Scheurich ist sich in seinem Wesen, in dieser eigentümlichen Mischung von Grazie und feiner Groteske, immer gleich geblieben; seine Linien, von ornamentalem Reiz, wurden mit der Zeit kühner und sicherer und bekamen, wenn sie auch nicht bedeutend waren, doch etwas so Persönliches, daß eine Zeichnung von ihm auf den ersten Blick als „Scheurich“ zu erkennen war. Es zog ihn zu den Stilen verklungener Zeiten, besonders zum Biedermeier und zu den Fräcken, Perücken und blumigen Reifröcken des 18. Jahrhunderts. Er hatte die Manier kleiner, kurz abgebrochener, krauser Linien und andeutender Punkte, und in der Komposition seiner Blätter war von Anfang an eine merkwürdige klare Ueberlegtheit und zuweilen eine überraschende Kühnheit des Ausschnittes.

Aber das beste, was ihm gelungen ist, sind seine Porzellane. Ja, seine Porzellanfiguren gehören zu den schönsten modernen Arbeiten

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

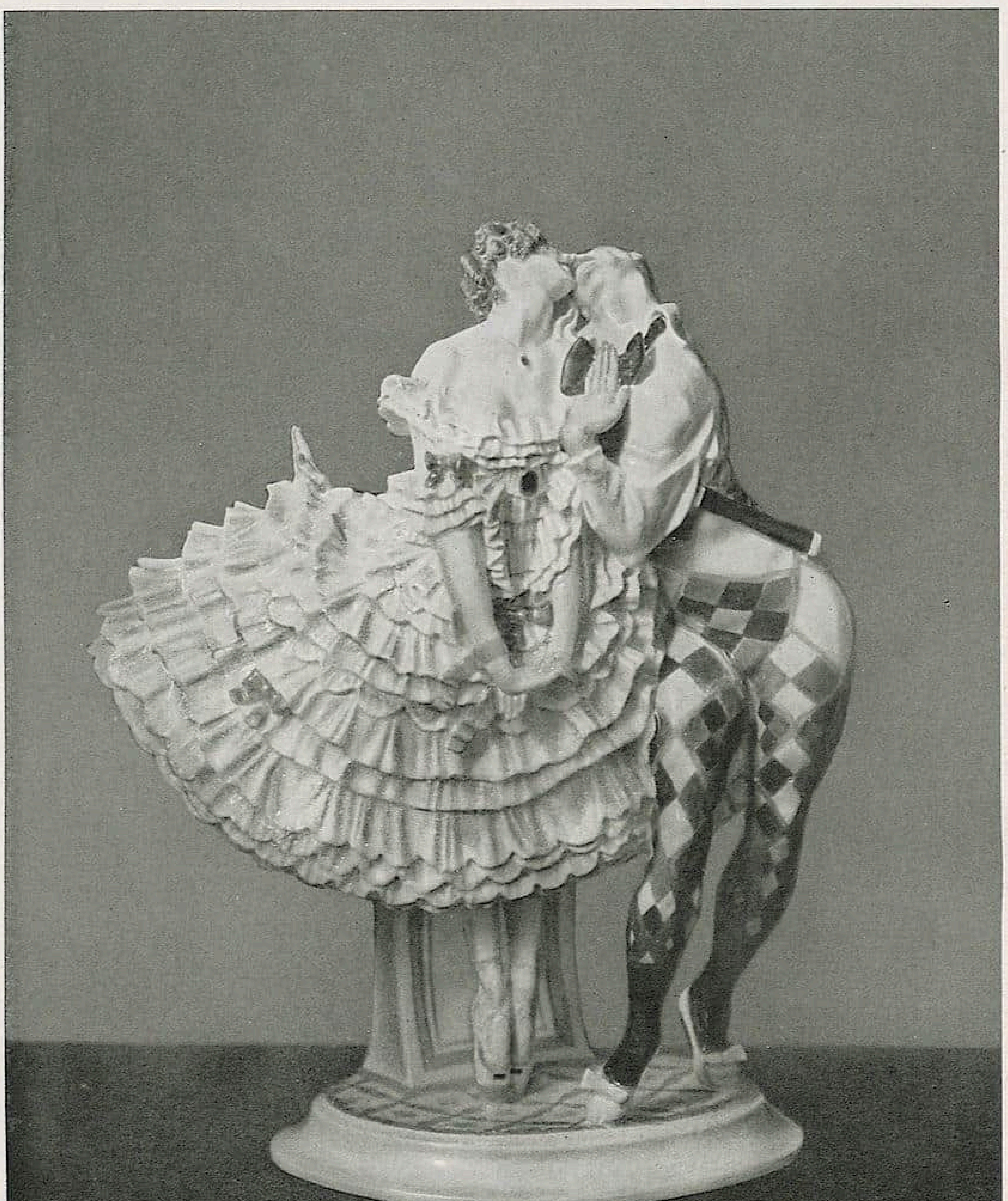


PAUL SCHEURICH DAPHNE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PAUL SCHEURICH DAPHNE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



PAUL SCHEURICH DER KUSS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

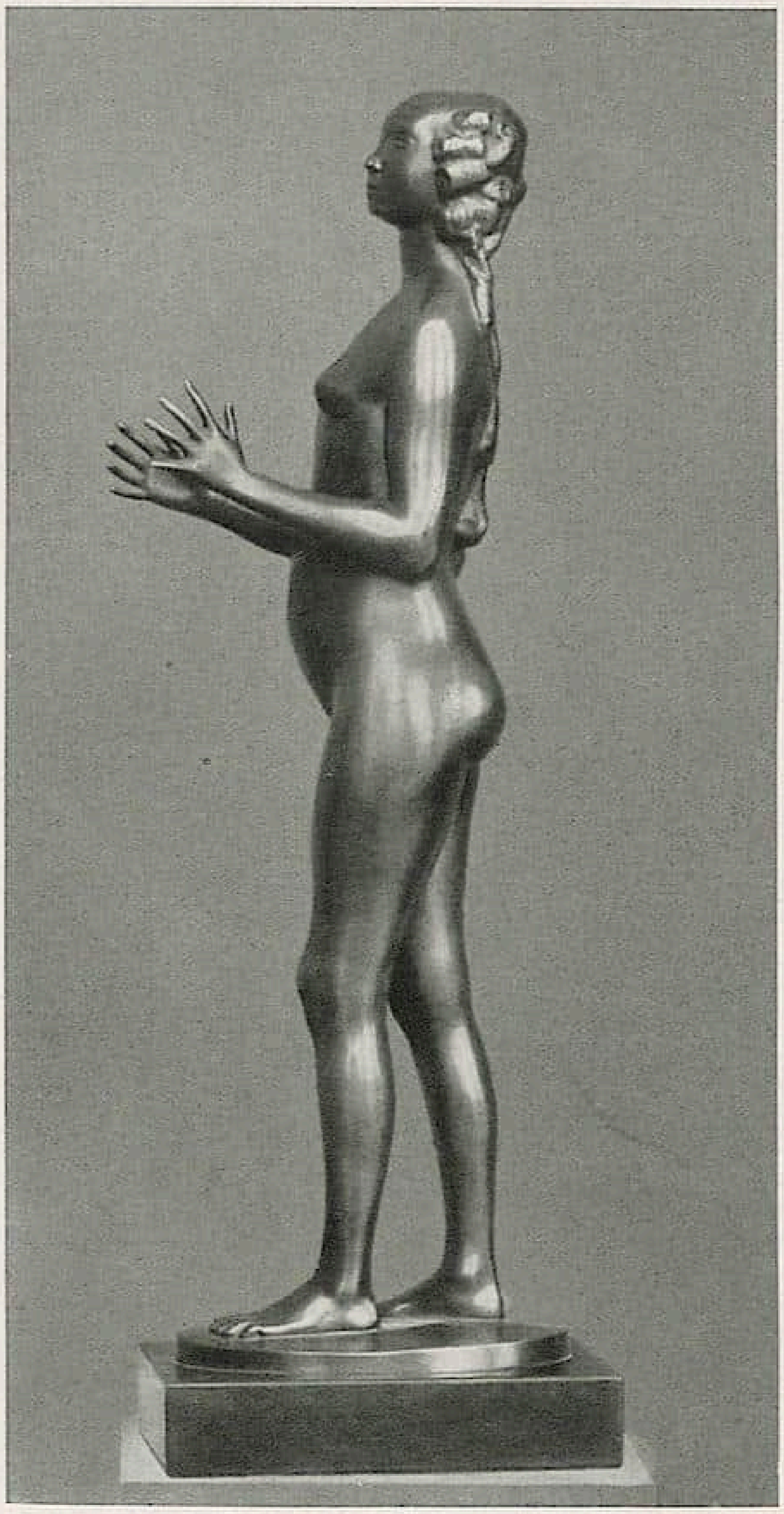
PAUL SCHEURICH PORZELLAN-GRUPPE

Ausführung: Kgl. Porzellan-Manufaktur, Meißen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

solcher Art, die wir in Deutschland kennen. Er hatte ein sehr entwickeltes Gefühl für die kunstgewerblichen Reize dieses Materials und für die launig spielerische Art, mit der man es zu behandeln hat. Er hat, in der richtigen Erkenntnis, daß unsere moderne nüchterne Gewandung für Gestalten in Porzellan ungeeignet ist, nur kostümierte Figuren modelliert. Da sind ein Jäger und eine Jägerin, seine ersten, schon ganz köstlichen plastischen Versuche, zwei reizende Gestalten in Kostümen des 18. Jahrhunderts, der Herr von einem rundlichen, lustigen Embonpoint, ein paar kokette Schönheitspflästerchen im Antlitz, die Dame schlank und biegsam, die Flinte im Arm, mit einem hübschen, erstaunten Gesichtchen. Diese heiter kolorierten Figuren sind aus den Schwarzburger Werkstätten hervorgegangen, ebenso eine schlanke Muse, unkoloriert, eine Gestalt von leise ironisch klassizistischer Haltung, ganz lyrisch empfunden, beseelt von Poesie, eine Leier in den schlanken Händen.

Seine schönsten Porzellane sind die, welche er für die alte Meißener Manufaktur entworfen hat. Es sind Gruppen von Tänzern und Tänzerinnen, zu denen ihn die Darbietungen des russischen Balletts angeregt haben. Diese Figuren, in heiteren Farben voll Anmut koloriert, sind von einer Keckheit und Sicherheit des Rhythmus, die den angehenden Meister verraten. Sie zeigen eine erstaunliche Freiheit der Modellierung, sie sind ganz unbeengt in der Bewegung, man hat das Gefühl lieblichster Natürlichkeit und zugleich einer souverän entfalteten Laune. Da ist ein Tänzer im



P. SCHEURICH KLEINER WEIBLICHER AKT

Biedermeierrock und großkarierter Hose, der mit einer schmachtenden Geste, halb in die Knie gesunken, sich einer schönen Tänzerin zuwendet; er hebt die eine Hand zum Liebesschwur und legt die andere beteuernd aufs Herz, und seine ganze, hingerissene Bewegung hat einen so kühnen und bestechend rhythmisierten Schwung, daß sie dem Gedächtnis kaum wieder verloren gehen kann. Da ist ein blasser Pierrot, leidenschaftlich, mit emporgerecktem Gesicht, vor einer Tänzerin kniend, die sich nicht um ihn kümmert. Da ist ein Harlekin, in prall ansitzendem, buntgewürfeltem Beinkleid, der sich mit drollig übertriebener Keckheit an eine Ballerina schmiegt, um einen Kuß von ihren Lippen zu pflücken, den sie mit Vergnügen gewährt. Und diese Tänzerinnen! Sie tragen geblümte, krinolinenartige Ballettröckchen, viele Stockwerke von duftigen Frisuren übereinander, unten lugen Höschen hervor, sie tragen das Haar in Locken über die Ohren herab, und auf den weißen Hälsen liegen alte kleine Medaillons. Sie sind feingliedrig und lächeln, und ihre Bewegungen sind eine Mischung von Kaprice und Uebermut.

Scheurich hat in seinen Tänzern und Tänzerinnen dem Porzellan mit einer von äußerst glücklichen Instinkten geleiteten Hand die intimsten Reize abgewonnen, die dieses subtile Material hergibt. Das Handwerkliche ist spielend überwunden. Diese Tänzer und Tänzerinnen werden bestehen bleiben, auch wenn Scheurichs Name vergessen sein wird. Diese bunten, heiteren Figuren sind unbedingt die schönsten, graziösesten

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PAUL SCHEURICH PORZELLAN-FIGUREN: „DAME MIT HÜNDCHEN“ UND „MODEDAME“

Ausführung: Kgl. Bayer. Porzellan-Manufaktur Nymphenburg

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Porzellane eines modernen Künstlers, welche die ehrwürdige Meißener Manufaktur — in einer übrigens technisch mustergültigen Weise — herausgebracht hat.

Heute haben wir uns nur mit der einen Seite von Scheurichs Kunst beschäftigen können; auf die Arbeiten Scheurichs als Illustrationskünstler hoffen wir später einmal zurückkommen zu können.

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Die *„Berliner Secession"* veranstaltet in ihren Räumen eine graphische Ausstellung, die nach alter Sitte keine farbigen Bilder ausschließt, sofern sie nur nicht mit Oel gemalt sind. Durch die Wucht der Tatsachen, etwa den Fortfall der äußersten Linken (Neue Galerie) und das Verstummen der „Freien Secession" wird diese Vereinigung allmählich zum Mittelpunkt der künstlerischen Bestrebungen Berlins und man muß zugeben, daß sie sich Mühe gibt, ihre Stellung nicht nur zu behaupten, sondern immer mehr zu begründen und weiter auszubauen. Stünden ihr bessere, vor allem größere Räume zur Verfügung, müßte sie nicht alles peinlich zusammenpferchen, was sie zu bieten hat, so würde es noch klarer zur Geltung kommen, wie interessant diese Kunstschau zusammengestellt wurde. Es war ja auch in früheren Jahren üblich, ältere Meister, die allmählich klassisch geworden sind, gleichzeitig mit den Jüngsten vorzuführen, aber hier machte man aus der Not eine Tugend: da man mit dem Raum sparen mußte, wurden Blätter von Greiner, Boehle, Menzel, Leibl, Marées unter die anderen verstreut, so, daß darin wie eine Absicht, wie eine Herausforderung zum Vergleichen zustande kam, die allerdings den Lebenden etwas gefährlich werden mußte. Nur die erste Nische wurde einheitlich mittelalterlichen Buchmalereien gewidmet, und gleich stellt sich auch die starke Wirkung, die von jeder bewußten Hand-

P. SCHEURICH ❧ MÄDCHEN MIT LYRA

P. SCHEURICH ❧ MÄDCHEN IM KOSTÜM DER ACHTZIGER JAHRE

lung ausgeht, ein. Dieser Teil, der ebenfalls nach der Absicht des Veranstalters, Herrn Dr. Cohn-Wieners, etwa wie ein Auftakt zur eigentlichen Ausstellung wirken sollte, befriedigt mehr in der Idee als in der Ausführung, da gerade das hier beigebrachte Material nur einen dumpfen Begriff von dem Wesentlichen der Schönheit der Illuminierkunst vermitteln kann. Allerdings mußte mit dem Gut, das gerade zufällig zur Verfügung stand, gerechnet werden. Den ungeübten Besucher empfängt bei dem Betreten der hellen Räume ein wahres Chaos von Blättern, in dem er sich noch nach wiederholten Besuchen schwer zurechtfinden kann. Dafür wird ihm aber schon nach der flüchtigsten Betrachtung klar, daß diese Veranstaltung nicht etwa nur den bekannten und oft genannten Stützen der Secession dient, sondern viele von einer bisher unbekannten Seite zeigt, und — was ihr wohl am höchsten anzurechnen ist — daß sie unbekannte Talente zutage fördert und mit dem Raum für sie nicht geizt. Es ist angenehm zu sehen, daß HECKENDORFS Stil, der für Gemälde sich als zu leer erweist, für die Zeichnung ausreicht und ihr gute Haltung verbürgt, ebenso interessant, zu beobachten, wie CHARLOTTE BEREND, deren zeichnerischen Stil wir vor einem Jahr in diesen Räumen an Kindermärchenbüchern feststellen konnten, im scharfen Erfassen von Schauspieler-Erscheinungen (Pallenberg) sich sehr geschickt erweist, und es bereitet wirkliche Ueberraschung, LINDE-WALTHERS Illustrationen zu seinem famosen „Hummel-Hummel" zu betrachten, die in ihrem trockenen Humor an Busch erinnern. BÜTTNER, dessen Ausstellung bei Schulte hier vor einem Monat besprochen wurde, zeigt eine Reihe von fein empfundenen und delikat ausgeführten Exlibris und die Stickereien ELSE HOFMANNS nach seinen Entwürfen wirken sehr originell. SCHEURICH, dessen Graphik nicht unbekannt war, stellt köstliche Illustrationen zu Heines „Italien-Reise" aus, LEDERER Blätter aus seiner neuesten Kriegsmappe, SPIRO Lithographien aus der Kartographischen Abteilung des Stell-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

vertretenden Generalstabes, FINETTI, den man mehr aus Witzblättern kannte, einen Zyklus von Radierungen „Carmen“, die sein Talent von einer neuen Seite zeigen ... es würde zu weit führen, wollte man nur die wichtigsten anführen. Draufgänger wie Gerson, Kohlhoff, Krauskopf, Waske, stille Beobachter wie Paeschke, Scholtz, Struck, Krayn, alle sind sie vertreten und einen bisher ganz Unbekannten hat diese Ausstellung sogar entdeckt: es ist dies JACOB STEINHARDT, irgendwo aus einem östlichen Ghetto, der die ganze Inbrunst und Leidenschaft seiner Umgebung in einer durchaus eigenen Bleistifttechnik zu Papier zu bringen versteht und dessen sämtliche Blätter in kurzer Zeit ausverkauft wurden. Sähe man in ihnen nicht die alttestamentarisch verzückten Judengesichter, sähe nicht die Verwüstungen des Krieges, die an unsere Zeit gemahnen, dann könnte man sich veranlaßt fühlen, an eine späte Nachfolge der gotischen Holzschnitzer zu denken, so zerfurcht und durchempfunden sind die Gesichter seiner betenden Greise und Weiber. Die Plastik ist diesmal nicht so stark wie sonst vertreten. Einige Namen sind zu nennen: METZNERS „Inferno“ zeigt die monumentale Wucht seiner Schöpfungen in einer eigenartigen Verkrampfung des weiblichen Torso, MÜLLERS Bildnisköpfe zeichnet feine Beobachtung aus, WENCKS „Deutsche Volkskraft“ verdiente groß ausgeführt zu werden und LESCHNITZERS Bildnis von Corinth veranschaulicht klar die quellende Kraft und sinnliche Empfindung dieses an Bismarck erinnernden Kopfes.

Die *Kriegsbilder-Ausstellung der Kgl. Akademie der Künste* wurde durch den Erfolg der Vorjahre veranlaßt, doch ist dazu zu bemerken, daß eben diese Tatsache eine gewisse Ermüdung und Abspannung bewirkt. Man hätte billig in Betracht ziehen sollen, daß diese Veranstaltungen durchaus nicht die einzigen sind, daß im Gegenteil fast jeder Kunstsalon, jede Ausstellung Hunderte solcher Bilder oft gezeigt hat, von Spezialausstellungen — wie etwa die von Osthaus veranstaltete — nicht zu reden, oder gar den Tausenden von Illustrationen, die tagein tagaus die illustrierten Zeitungen überschwemmen. Trotzdem wäre es wohl gewagt, von einem Sättigungszustand zu sprechen; nur müßte darin eben eine Differenzierung Platz greifen, man müßte vielleicht mit neuen Ideen kommen, vielleicht neuen Namen zur Geltung verhelfen. Es ist aber schwer zu verlangen, daß großes Interesse für die nun sattsam bekannten Bilder von Vogel, Reusing, Fehr, Rhein, Erler vorhanden sei. Auch hier jedoch sind Ausnahmen zu verzeichnen: DETTMANN tritt mit einer Folge von neuen Zeichnungen auf, die die früheren nicht nur an Umfang, sondern vor allem in dem bildhaften Durchdringen des Themas, in der erschütternden Intensität des Ausdrucks überragen. Wenn sie auch im letzten Saal ein stilles Dasein führen, sind sie doch wohl der Höhepunkt dieser Ausstellung. SPIEGELS Köpfe von bayerischen Soldaten sind in der knappen Kürze ihrer Fassung klassische Formulierungen dieser unvergeßlichen Gestalten und die Nationalgalerie ist durchaus zu beglückwünschen, daß sie sie einfach alle angekauft hat. In den österreichischen Abteilungen fallen die farbenfreudigen Studien VON JAROCKIS und PAUTSCHS auf; LASKE dagegen ist, trotz der originellen Auffassung des Kriegsgeländes mit Kämpfenden, nicht so sehr als Maler, denn als gewissenhafter Chronist des Krieges anzusehen. In diesem Zusammenhang sei schließlich der Ausstellung „Die Türkei im Kriege“ bei *Schulte* Erwähnung getan, die meistens Bildnisse hervorragender türkischer Heerführer von KRAUSZ vereinigt, der mit großer Gewandtheit die einzelnen Persönlichkeiten zu charakterisieren versteht.

J. BETH

P. SCHEURICH ☙ KINDERKÖPFCHEN

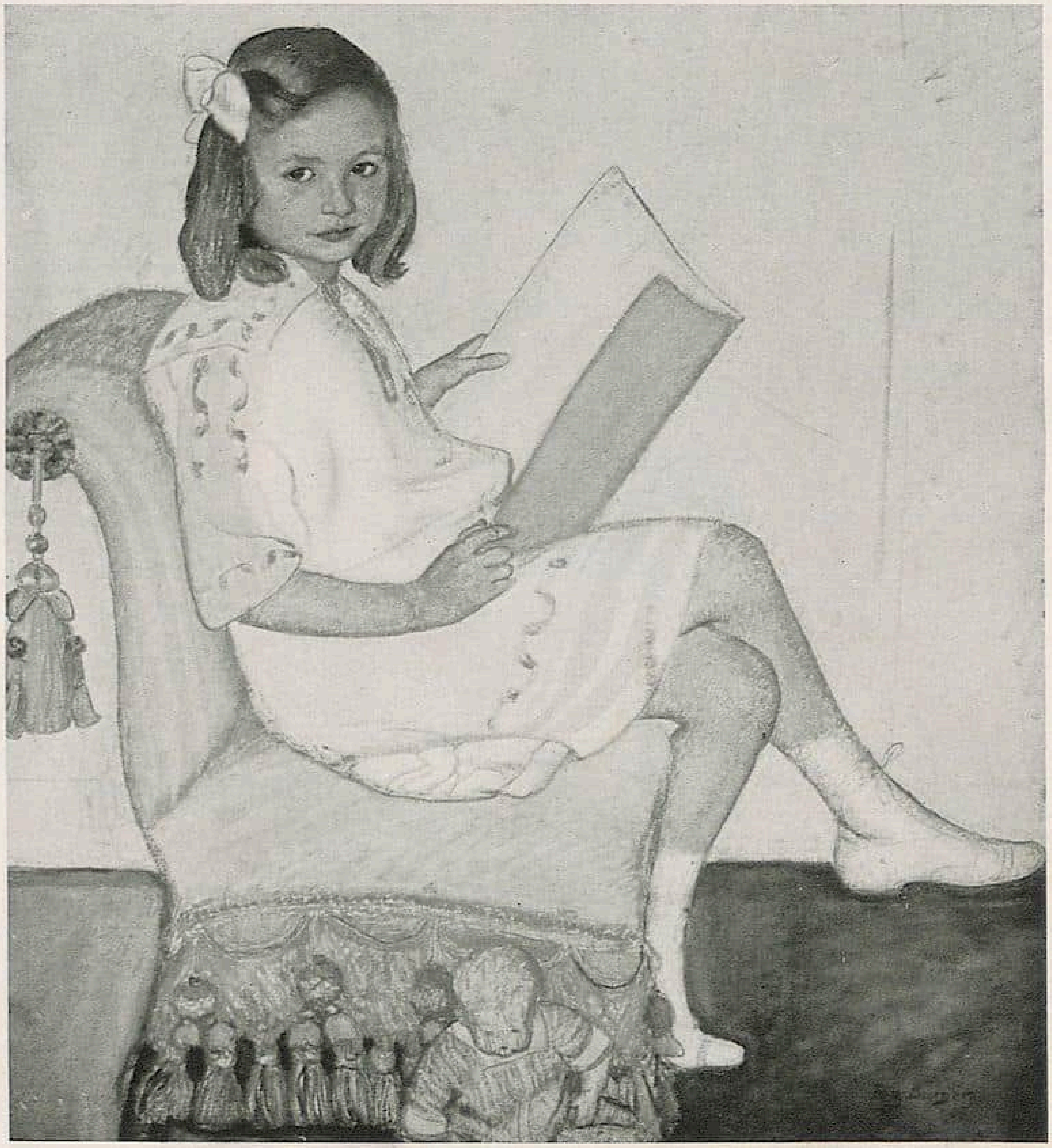
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRITZ BURGER

Von Franz Servaes

Er ist Schweizer, in München geboren und wirkt in Berlin. Es strömen also in diesem Maler gewisse Elemente zusammen, die sonst getrennt nebeneinander herzugehen pflegen. Persönlichkeiten solcher Art fällt im modernen Kunstleben eine vermittelnde Rolle zu, die zwischen den so vielfach auseinanderstrebenden Tendenzen einen gewissen Ausgleich anzubahnen vermag. Auf Burger trifft dies zu. Er ist seiner ganzen Veranlagung nach zur Vermittlung geeignet. Besonders scharfe Persönlichkeitszüge fehlen in seiner künstlerischen Physiognomie. Er hält sich mehr in maßvollen Bahnen, wenn auch mit unverkennbarer Hinneigung zum Fortschrittlichen und Modernen. Innerhalb der konservativen Gruppe Berliner Maler, mit der zusammen er ausstellt, repräsentiert Burger den Radikalismus. Mit Radikalen zusammengebracht, würde er im Gegenteil vielleicht schon zahm erscheinen. Gerade dies aber gibt ihm seine Sonderstellung. Eine durchaus ehrenwerte Sonderstellung, in der Burger Ersprießliches zuwege bringt.

Uns interessiert hier vor allem die letzte Periode seiner Malerei, in der der Maler vorwiegend neue Wege sucht. Doch werden wir



FRITZ BURGER — HILDE M.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRITZ BURGER FAMILIENBILDNIS

BM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRITZ BURGER — KINDERGRUPPE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

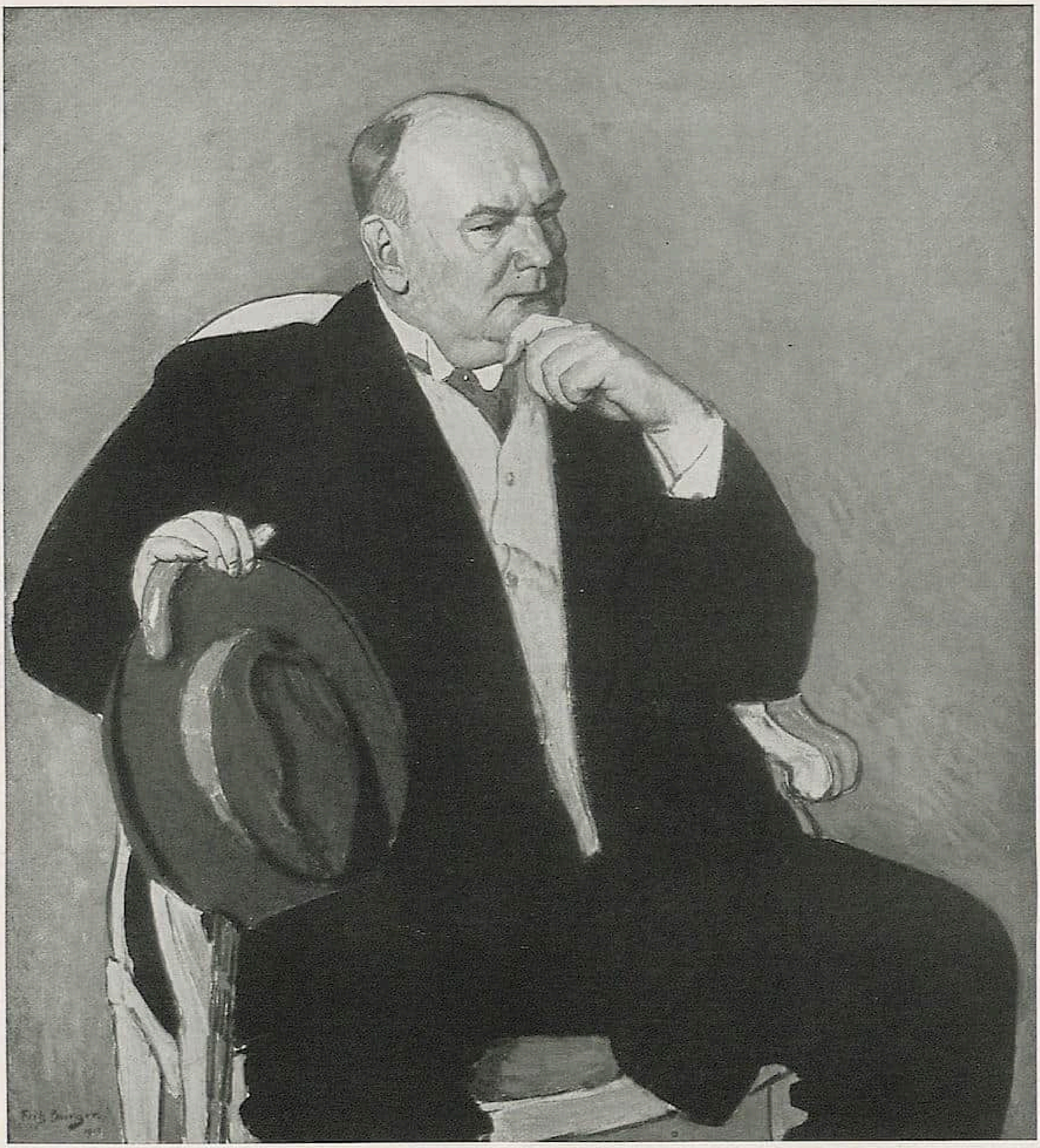
FRITZ BURGER GENERALFELDMARSCHALL v. BÜLOW

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRITZ BURGER BARONIN VON L.

auch einen Blick zurückwerfen müssen, um den Menschen in seiner Totalität erfassen zu lernen. Was die Schweizer Herkunft für ihn bedeutet, werden wir später noch sehen. Zunächst gehörte Burger wie seiner Geburt (i. J. 1867) so auch seiner Erziehung nach München an. Er besuchte hier die Akademie und schloß sich namentlich an Löfftz an. Reifgesprochen, suchte er dennoch zunächst sich weiterzubilden und tat, was die strebsamen Talente damals alle taten, er ging nach Paris und arbeitete an der Académie Julian, diesem Treffpunkt der lernbegierigen fremden Kunstjünger. In rüstiger Weiterbildung verging die Zeit. Der junge Maler nahm Fühlung mit den zukunftsfähigen Elementen der Seinestadt und stellte mit diesen zusammen am Champ de Mars aus. Als Burger nach sechs Jahren Paris verließ, um nach München zurückzukehren, war er geschätztes Mitglied der Société nationale des Beaux-Arts und wußte, wo er künstlerisch hingehörte: etwa in die Gegend von

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRITZ BURGER — STAATSSEKRETÄR DR. SOLF

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Jacques-Emile Blanche, dessen Thaulow-Porträt er mit schmiegsamem Pinsel kopiert hatte und zu dessen näherem Freundeskreise er zählte. Zugleich hatte er in Paris eine junge Münchnerin als Malkollegin kennen gelernt, Fräulein Sophie Hartmann, und es mag kein Zufall gewesen sein, daß er sie in München wieder traf. Jedenfalls wußte er auch hier, was er zu tun hatte: er nahm die begabte junge Kollegin zur Gattin. Kollegin in engerem Sinne blieb Sophie Burger-Hartmann übrigens nicht lange mehr; sie wandte sich, von Hermann Obrist ermuntert, bildhauerischen Arbeiten zu, indem sie mit Kleinplastiken der damals kräftiger einsetzenden kunstgewerblichen Bewegung der Zeit entgegenkam.

FRITZ BURGER BILDNIS N. MEYER

Nicht allzulange sollte der Münchener Aufenthalt währen. Schon 1899 verließ das junge Paar die Isarstadt und siedelte an den Rhein über, in die alte Holbein- und Böcklinstadt Basel. So war Burger denn jetzt in der Heimat seiner Eltern und es ist kein Zweifel, daß diese Berührung ihm wohlgetan hat. Indes, völlig fesseln ließ er sich nicht. Er mochte fühlen, daß eine Umgebung mit stärkerem Pulsschlag ihm neue Kräfte zuführen würde, und siedelte darum 1905 nach Berlin über, wo er Mitglied des Vereins Berliner Künstler wurde. Dies war immerhin, von Basel aus, ein etwas ungewöhnlicher Schritt, der davon zeugt, wie sehr die aufstrebende künstlerische Kraft Berlins, dessen Fähigkeit, Bewegungsmittelpunkt zu werden, bereits in die Ferne wirkte. Auf demselben Boden, der etwa zwei Jahrzehnte früher Burgers genialem Landsmanne Karl Stauffer-Bern zuerst so große Triumphe und dann so herbe Enttäuschungen gebracht hatte, begann nun der Nachfahre sich zu orientieren — und, weil mit mehr Vorsicht und Bedachtsamkeit, auch mit dauernderem Gewinne. Nie war Burger von solch tosendem Lärm umbraust wie ehemals Karl Stauffer; nie weckte er so stürmische Hoffnungen; und er stand auch niemals so da, daß die ehrgeizigen Damen der führenden Berliner Salons sich um seine Gunst und Persönlichkeit rissen. Vielmehr führte er ein zurückgezogenes, arbeitsam-stilles Familiendasein und nachdem er im deutschen Norden soweit heimisch geworden war, daß er den Entschluß fassen konnte, gänzlich dortzubleiben, wußte er sich dem allzu weltstädtischen Getriebe geschickt zu entziehen. In einer angenehm gelegenen Villenkolonie, die mit Bahn- und Fußweg eine Stunde weit von Berlin entfernt liegt, in Zehlendorf-Klein-Machnow, baute er sich an, indem er sich ganz nach seinem Geschmack ein Wohn- und Atelierhaus errichten ließ, mit einem netten kleinen Garten drumherum, den mit eigener Hand zu pflegen, zugleich Freude und Erholung bedeutet. Hier ist es still, hier weht gesunde Landluft und es mangelt, bei der großartig organisierten Berliner Betriebsamkeit, doch keineswegs an jenem behaglichen Komfort, den der moderne

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRITZ BURGER DAS BLASSE MÄDCHEN

Kulturmensch nur sehr schwer vermissen mag. Das Telephon sichert die Verbindung mit der Weltstadt, in der Burger sich ein Atelier aufschlug; in Friedenszeiten gab es sogar auch eine Omnibusverbindung nach der Vorortbahn; doch ob diese da ist oder nicht, spielt keine große Rolle: die Hauptsache ist das dem Trubel entrückte eigene Heim und der ungehinderte Blick in eine, wenn auch bescheidene Landschaft, wo zwar keine Almglocken läuten noch Bergeshöhen winken, wo aber immerhin die Ebene mit Seen und Fichtenwaldungen lockt. Dieses haben, und Berlin dazu, ist wahrlich nicht wenig, zumal wenn damit die höchste Kostbarkeit verbunden ist, die es für ein Künstlerleben geben kann: die individuelle Freiheit. So hat also dieser praktisch-kluge Schweizer die nordische Weltstadt seinen persönlichen Bedürfnissen anzupassen verstanden und, da ihn kein exaltierter Ehrgeiz bewegt, so führt er als Künstler gewiß eine Existenz, um die viele ihn beneiden mögen.

* * *

Bei seiner Uebersiedelung nach Berlin, vor elf bis zwölf Jahren, kam Fritz Burger gleichsam als ein Sendbote seines Pariser Freundes Blanche. Von dessen weichem, duftigem Strich, von dessen auf ein elegantes Grau getönter Farbenharmonie, von dessen konniventer Art, die Menschen anzuschauen, hatte der Jünger manches angenommen und nach allem, was man vernimmt, hat er die Gunst seiner Auftraggeber damit besessen. Es hätte also äußerlich genommen, nicht der mindeste Grund vorgelegen, einen Wechsel der Manier eintreten zu lassen. Doch es lag etwas in der Luft, das man als Neuorientierung aussprechen durfte und in das der an sich recht noble Blanche und was sonst an der gleichen Leine zog, nicht mehr recht hineinpassen wollte. Menschen und Dinge sollten jetzt frischer gesehen werden, nicht in abendlicher Müdigkeit, sondern wie von Morgenlüften umspielt. Und rings erwachten die Farben und traten ins helle Licht; sie krochen gleichsam aus ihren Kapseln und flossen in die offene Welt. Und auch die Umrisse sprangen fester hervor, wollten nicht mehr im Dämmer zerfließen, sondern frei sich bekennen. Die Natur, von der neuerwachten Sehnsucht nach Stil zielbewußter eingefangen, sah sich auf ihrem Alleinherrscherthrone bedroht und rhythmischen Gesetzen untertan gemacht, denen sie sich anzuschmiegen hatte. Das alles wollte seit einiger Zeit hinauf, kam höher und höher, nahm die Gewalt einer Unvermeidlichkeit an und zog immer mehr Talente, die noch die Fähigkeit hatten, sich einzustellen, in seine Bahnen.

Man spreche nicht von Mode oder Nachäfferei. Natürlich, das gibt es; gibt es allzu oft. Aber eine Bewegung wie die genannte hat doch auch eine geistige Seite, hat in sich eine historische Sendung, die nach Erfüllung ringt; hat eine Fähigkeit zur Kraftentfesselung, die man als fruchtbringendes Moment bezeichnen muß. Jedenfalls lag hier eine Notwendigkeit vor, die so oder so sich durchsetzen mußte. Und das wird Fritz Burger, als er sich der neuen Strömung anschloß, gewußt oder doch innerlich gespürt haben: sonst hätte er sich, bei schon vorgerückten Jahren, ganz gewiß der schwierigen Aufgabe nicht unterzogen, die Malerei sozusagen von Grund auf noch einmal zu lernen. Denn um dieses handelte es sich; um nicht weniger. Ganz neu-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRITZ BURGER BILDNIS CARRIÈRE

artige Farbenharmonien mußten ersonnen, eine neue Zeichen- und Kompositionsart ausprobiert, kurz die ganze bisher erworbene Handbequemlichkeit entschlossen beiseite geworfen werden: ein hartes Stück Arbeit! Wer es auf sich nimmt, muß wissen, was er will. Da aber Fritz Burger, soweit wir seinen Lebenslauf kennen, dieses stets gewußt hat, so wird er es auch diesmal gewußt haben. Und so setzte er, allen vorausgewußten Schwierigkeiten zum Trotz, seinen harten Schädel für die erkannte Sache ein — auch wenn er, was zunächst gewiß nicht das Unbedenklichste war, die bisherigen Freunde und Auftraggeber damit stutzig machte, vielleicht gar von sich fortscheuchte.

Für Burger lag aber im tatkräftigen Bekennen des neuen Kunstevangeliums sozusagen noch ein besonderes nationales Element. Er begann sich als Schweizer zu fühlen. Denn seltsamerweise (oder auch vielleicht gar nicht seltsamerweise) hatten die Schweizer hier die Führung übernommen. Aus ihren Reihen war der

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

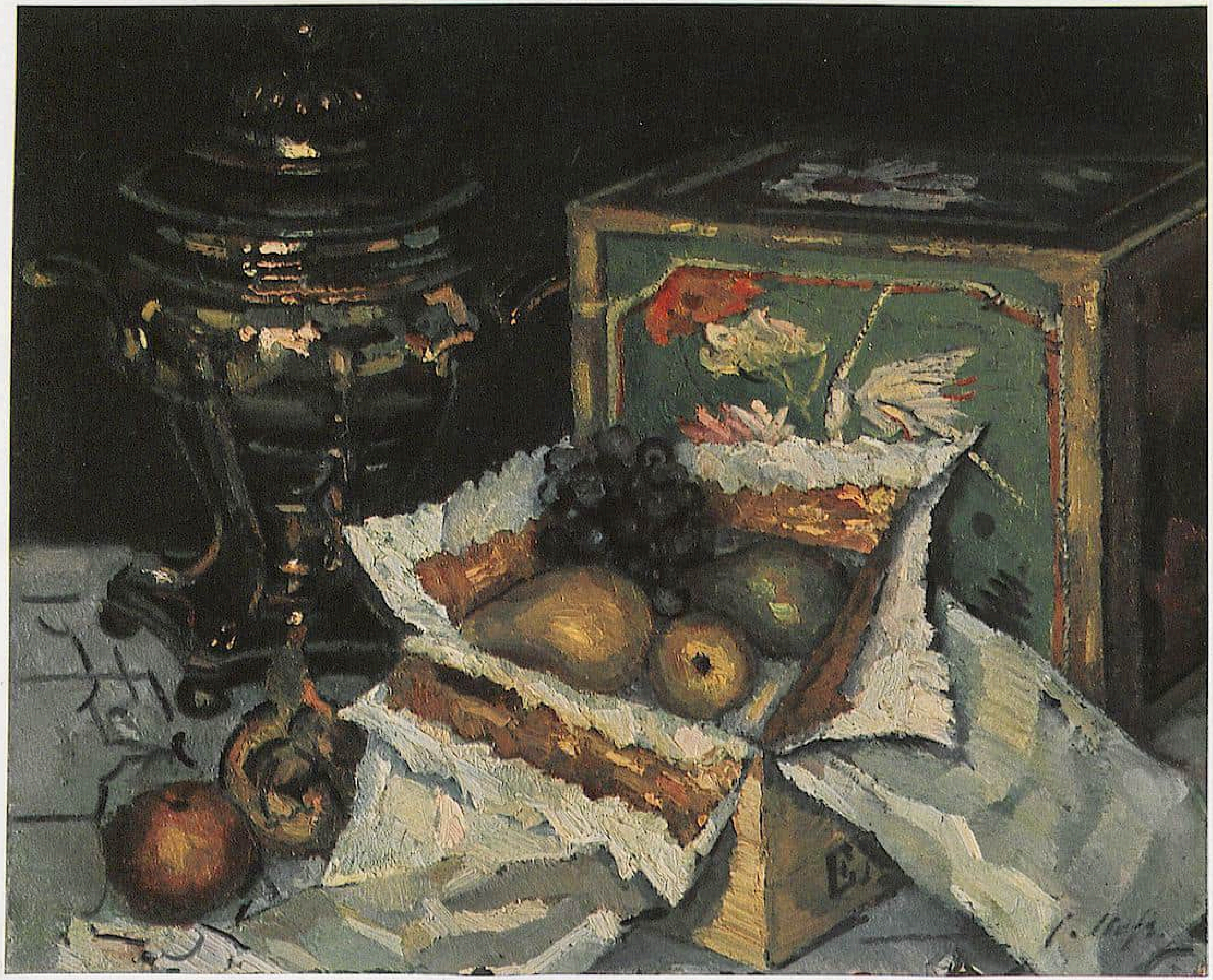
Mann entstanden, der für die ganze Art, die sich vorbereitete und durchsetzte, von allen der maßgebendste war: Ferdinand Hodler. Eine ganze jüngere Schweizer Schule hat sich um diesen Mann gebildet, der auch in die künstlerische Entwickelung Deutschlands und Oesterreichs so spürbar und nachhaltig eingegriffen hat. Burger stand also hier vor einem künstlerischen Zeit- und Entwicklungsphänomen, das ihn ehrlich bewegen und aufs innerlichste beschäftigen mußte. Es muß ihm zumute gegewesen sein, als werde allmählich ein Schleier vor ihm zerrissen; und als trete die Welt dahinter klarer, jünger und farbiger hervor. Die durchsichtige dünne Luft schweizerischer Höhenlagen, die schon einen Segantini gebannt hatte, leuchtete plötzlich durch den nordischen Nebel hindurch und wusch viel graue Trübheit hinweg.

* * *

Die Art, wie Burger die neuen Anregungen auf seine Bildnismalerei anwandte, zeigt den gereiften und selbständigen Künstler. Das Grelle und Extreme wird ausgeschieden und der Subjektivismus des Künstlers versteht sich dem Gegenständlichen sachlich anzupassen. Indem Burger von aller verschwommenen „Ungefähr-Malerei" zielbewußt abrückt, bekennt er sich zu jener wahren und eigentlichen Bildniskunst, die im Porträt nicht etwa ein beliebiges Stück interessant bemalter Leinwand zu geben sich begnügt, sondern wirklich Natur und Charakterart des Dargestellten herauszuholen unternimmt. Die von Burger bevorzugte Malweise gestattete die schärfste Charakterisierung der Persönlichkeit, und zwar mit durchaus malerischen Mitteln. Aus dem meist hell gehaltenen Hintergrunde heben sich die klar silhouettierten Gestalten in individuell erfaßten Stellungen und mit starker farbiger Wirkung hervor. Die malerische Haltung wird vor allem dadurch bestimmt, daß aus den Schatten alle Schwärzen und trüben Dunkelheiten peinlichst ausgemerzt und durch entsprechend gewählte koloristische Werte (Grün, Violett) ersetzt sind. Hierdurch vor allem bekommen die Bilder ihr frisches blühendes Aussehen. Und weiter wird erreicht, daß jede Einzelgestalt sich prägnant und geschlossen heraushebt. Ist dies mit hoher Bestimmtheit bei den Einzelbildnissen der Fall, so nicht minder bei den Gruppenkompositionen, wo störende Ueberschneidungen tunlichst vermieden werden und jede Einzelfigur zu ihrem Rechte gelangt. Burger verfolgt hier gern das Prinzip einer gewissen rhythmischen Korreponsion. Dies mag hie und da zu kleinen Gezwungenheiten führen, wenn etwa die beiden Knaben in blauen Hemden, mit auswärts gestemmten Ellbögen und hinausgeschweiften Beinlinien, wie zwei gotisierende Wächter die mittlere Familiengruppe einrahmen. Hier spürt man die kompositionelle Absicht zu deutlich und wird dadurch kühler gestimmt, so apart und reizvoll die rhythmische Verteilung an sich sein mag. Nach dieser Richtung wirkt das Bild der drei um einen Sessel gruppierten Kinder einwandfreier. Dieses gehört nach Komposition, Darstellung und Malerei zu Burgers vollendetsten Arbeiten und hat besonders den Reiz einer großen Liebenswürdigkeit für sich.

Von den beiden Knabenbildnissen verdient das des sitzenden, im Profil erfaßten, durch die Geschlossenheit der Haltung und lebendige Frische der Auffassung den Vorzug. Das andere wirkt für meinen Geschmack ein wenig geziert und gesucht. Vortrefflich ist Burger als Männerporträtist. Wie er unseren Hindenburg und den Kolonialsekretär Dr. Solf wiedergegeben hat, das prägt sich unvermittelt und eindrucksvoll ein. Jedenfalls kenne ich kein besseres Hindenburg-Bildnis und das des Dr. Solf vollends erscheint mir nach Durchbildung des Kopfes und fein charakterisierender Haltung als endgültige und erschöpfende Lösung. Auch die Bildnisse N. Meyer und Carrière dürfen mit Ehren genannt werden. Beide sind geschickt in den Bildraum geordnet und geben auf ungezwungene Art eine überzeugende Charakteristik. Von Burgers neueren Frauenbildnissen steht das der im Polsterstuhl sitzenden, gedankenvoll das Haupt stützenden Dame bei weitem obenan. Es gehört überhaupt zu den besten modernen Porträts, die ich kenne. In der Zeichnung mit vollendeter Sicherheit hingesetzt, malerisch von glücklicher koloristischer Verteilung, bietet es in der Persönlichkeitsauffassung die Leistung eines tiefdringenden Menschenkenners. Man spürt Temperament, Geistesart, Gemütsverfassung, ja ich möchte sagen: ein Stück Lebensgeschichte der dargestellten Dame. In diesem 1916 fertiggestellten Bilde hat Burger beinahe sich selbst übertroffen und braucht vor der Vergleichung mit keinem anderen modernen Porträtisten zurückzuscheuen. Es zeigt, daß der Maler auf gutem Wege und im besten Zuge ist und daß wir auch weiterhin Treffliches von ihm erwarten dürfen.

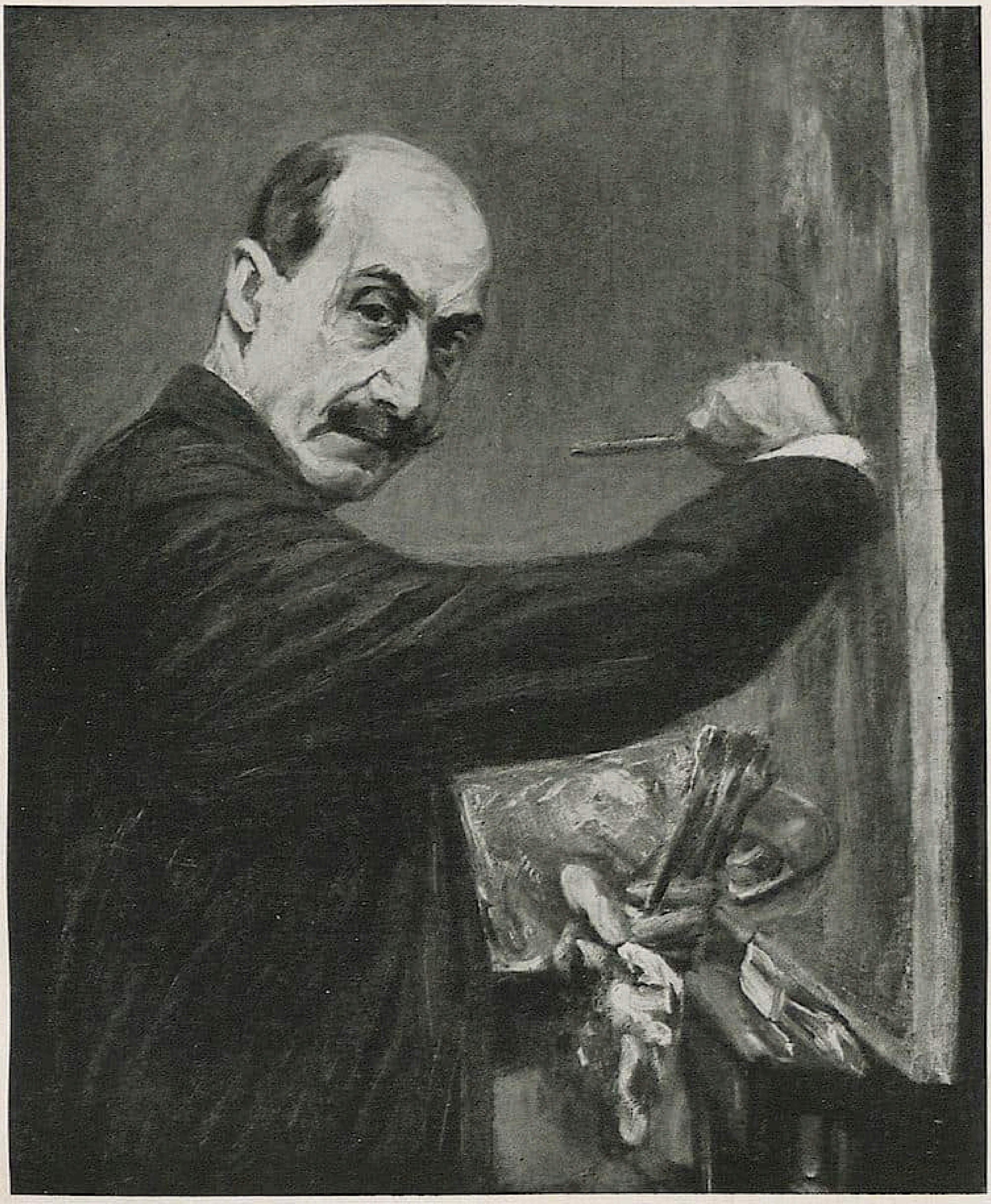
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Aus dem Besitz der Modernen Galerie
(H. Thannhauser), München

JULIUS HESS
STILLEBEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX LIEBERMANN SELBSTBILDNIS

Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

ZU MAX LIEBERMANNS 70. GEBURTSTAG

Von K. Voll

Wenn heute das Jubiläum eines wichtigen Ereignisses, eines führenden Malers oder sonst eines großen Mannes zu feiern ist, pflegt die zuständige Presse in einigen oder vielen Artikeln darauf hinzuweisen; das muß sie tun, denn bei unserer mehr in die Breite als Tiefe gehenden, oder wie das Goethe schon klagend konstatiert hat, bei unserer enzyklopädischen Bildung wissen wir über alles mögliche, nur nicht über das Notwendige Bescheid. Jedoch bin ich überzeugt, daß das Publikum unserer Kunstzeitschriften, wenn es jetzt die vermutlich lange Serie von Dankartikeln zu Ehren von Max Liebermann liest, der darin ausgesprochenen historischen Belehrungen nicht bedarf, weil wir eben über dieses Mannes Stellung ohnehin schon genau unterrichtet sind.

So will ich hier keine Skizze seiner Tätigkeit geben, sondern um das Thema einige Randglossen machen, die hoffentlich nicht als

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

unnötig empfunden werden. Zunächst darf ich vielleicht etwas Persönliches erzählen. Als ich noch die harten Bänke des Würzburger alten Gymnasiums drückte und mich schon für neuere Kunst zu interessieren begann, aber niemand hatte, der mir hierüber etwas sagen konnte, war ich auf die mir gelegentlich in die Hand kommenden Zeitungsberichte angewiesen. Da wurde der Name Liebermann nur mit Abscheu genannt; wirklich grauste es mich, wenn ich lesen mußte, daß in Berlin ein Mann lebe, dem es Freude mache, die Welt schwarz zu malen. Ich war noch so jung, die Welt lachte mir so hell und bunt ins Auge, die Sonne schien klar und rein; da wollte es mir durchaus berechtigt scheinen, wenn die Herren Critici z. B. der von der Leipziger Illustrierten Zeitung, auf dessen Weisheit ich hauptsächlich angewiesen war, ihre Mißbilligung über einen Künstler ausdrückten, der vom Leben — *salva venia* — nur den D—k malte und dem die Aufgabe der Kunst nicht schien, wie die braven alten Meister die Wunder der Schönheit dieser Zeitlichkeit in seinen Werken festzuhalten.

Dazu kam, daß Liebermann im bayerischen Landtag ein recht unvorteilhaftes Leumundszeugnis erhalten hatte, und so machte ich mir sehr ungünstige Vorstellungen über ihn als einen bösen, vielleicht wunderlichen Herrn, der die schöne Gottesgabe der Kunst ausnutze, um den Menschen die Welt zu verekeln; im geheimen dachte ich mir allerdings, daß er doch wohl recht viel können müsse, sonst würde man sich kaum so sehr um ihn kümmern. Das ging so bis zum Jahre 1896, wo ich zum erstenmal nach Berlin kam und auch die Kunstausstellung am Lehrter Bahnhof besuchte. Ich irrte mehr oder weniger ratlos in den riesigen Sälen herum, wo viel trübe Bilder hingen, bis mich endlich am seitlichen Ende einer langen Flucht von Kunstkäfigen ein heller Lichtschein lockte. Eilends steuerte ich drauf los, wie die leichtsinnige Motte auf die strahlende Bogenlampe und stand plötzlich in einem Raum, der mir heute in der Erinnerung steht als der Inbegriff an Reinheit und Freudigkeit der hellsten Farbe. Es war eine Kollektivausstellung der Bilder von Max Liebermann und wenn ich auch hocherfreut war über die Erlösung aus der Misere der anderen Säle, so fiel es mir doch schwer aufs Herz, daß ausgerechnet dieser Maler des Lichtes mir geschildert worden war als D—kmaler, als Rhyparograph, als Gossenkünstler usw. Es kam mir als ein großes Unrecht an meiner armen Würzburger Jugend vor, daß man den hilflosen Gymnasiasten so falsch über die junge und schon so große mit ihm lebende Kunst unterrichtet hatte. Späterhin las ich dann in Jonathan Swift von einem Blindgeborenen. Dieser hatte mehrere Angestellte, die gleich ihm blind zur Welt gekommen waren und deren Aufgabe es war, Farben für Maler zu mischen; ihr Meister lehrte sie, die Farben durch Anfühlen und Beriechen zu unterscheiden. Swift fügte bei, daß dieser Künstler sehr geschätzt und von der ganzen Zunft gefördert war. Nun dachte ich mir, jene Leute, die mir Liebermann so sehr als einen Schwarzmaler vergrauelt haben, mögen wohl auch bei Swifts pfiffigem Farbenmeister in die Schule gegangen sein. Als ich aber dann selbst unter die Schreiber ging, nahm ich mir vor, jenes an mir und meiner Jugend begangene Unrecht so weit wie möglich wieder gut zu machen und andere vor gleichem Schaden zu bewahren und so war es mir ein lieber Auftrag, als die Redaktion dieses Blattes mich aufforderte, bei Liebermanns Jubiläum mich in den Chor der Gratulanten zu mischen. Gratulor, gratulor, ad multos annos gratulor.

Auf der erwähnten Berliner Ausstellung waren auch viele historische Werke von Alt-Berlin bis zu Menzel und dem von Hartlebens römischem Maler so treuherzig ironisch gefeierten Anton von Werner. Nicht als ob ich ein altes Lied hier anstimmen und dem jetzt stumm gewordenen Akademiepräsidenten noch ein Schellenglöcklein anhängen wollte; aber das möchte ich doch sagen, daß keine der vielen Liebermann-Ausstellungen mir so lehrreich war wie jene. Die Zugehörigkeit zur Berliner Kunst, allerdings mehr zu der von Menzels Art als dem von Werners faustfertigem Programm, wurde da einem jeden recht klar, oder konnte ihm klar werden. Freilich ist Liebermann, der Sammler von Manets Bildern und Daumiers Lithographien, ein internationaler Künstler, aber er ist wesentlich Berliner von altem Schrot und Korn, von der Tüchtigkeit des guten Berlin, seine Entwicklung führt mit logischem Zwang und innerer Notwendigkeit von Chodowiecki über Krüger, Steffeck und Menzel bis herauf zu uns und wenn wir heute so viel über Ausländerei in Deutschland klagen hören, so mag wohl Liebermanns Kunst die beste, nämlich die schlagende Widerlegung liefern; denn was immer er auch von den alten und neuen Holländern angenommen haben mag, so ist er doch ein deutlich erkennbarer Berliner und eigentlich nichts als Berliner.

Liebermann gehörte in seiner Jugend noch einer Zeit an, die sich einen Maler nicht denken konnte, ohne eifrige Beschäftigung mit alten Meistern. Es war weniger nötig, selbst zu malen, als über die alte Kunst etwas Schönes und Verehrungsvolles zu sagen. Es genügte, die

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Mit Genehmigung von
Paul Cassirer, Berlin

MAX LIEBERMANN
GENERAL-FELDMARSCHALL VON BÜLOW

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX LIEBERMANN — BEIM UHLENHORSTER FÄHRHAUS IN HAMBURG

Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX LIEBERMANN SKIZZE ZUM „RESTAURANT AN DER HAVEL“

Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX LIEBERMANN REITER AM STRANDE MIT FOXTERRIER
Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

Namen Rubens und Rembrandt immer im Munde zu führen; dann durfte man Bilder malen wie Lenbach sie malte und war doch ein Meister von Gottes Gnaden. Bei Liebermann kommen wir deshalb auch nicht um diese Frage herum. Seine frühen Bilder wie sein Selbstporträt mit dem Stilleben haben diesen altmeisterlichen Zug dermaßen stark, daß man beinahe nicht an die Selbständigkeit des doch — wie der spätere Verlauf zeigte — ausgesprochen originalen Talentes glauben möchte, und noch der ganz reife Liebermann, der das Gruppenbild der Hamburger Museumverwaltung malt, zeigt recht deutliche Beeinflussung von seiten des holländischen Bildarrangements in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts; aber wer spürt das noch gegenüber der sonst so echt modernen Gestaltung dieses Bildes!

Von dieser Gruppe möchte ich hier eine Anekdote erzählen, die ich aus dem Munde eines der Beteiligten selbst habe. Justus Brinckmann, der leider jetzt schon verstorbene ausgezeichnete Direktor des Hamburger Kunstgewerbemuseums, der auch auf jener Gruppe figuriert, war auf einer Reise nach Moskau, wo er die vortreffliche Porzellansammlung des russischen Petroleummagnaten Leon von Zubaloff katalogisieren sollte, an der Grenze in Paßschwierigkeiten geraten, was, wie ich aus eigener Erfahrung weiß, ein recht geringes Vergnügen ist. Da die russischen Grenzbeamten an dem Paß irgend einen vom Gesetz nicht vorgeschriebenen Anstoß nahmen, war Brinckmann, der nicht leicht zu Verblüffende, ratlos und dachte schon, die Geschichte könnte faul werden. Siehe, da kam ein russischer Beamter, der zum Glück auch zur Grenzkontrolle gehörte, zog höflich den Hut und fragte, ob er nicht die Ehre habe, mit Herrn Brinckmann aus Hamburg zu sprechen. Hocherfreut sagte dieser, daß er selbst es sei, und fragte auch gleich, woher ihn der Herr kenne. Ach, sagte dieser, ich bin kürzlich in Berlin gewesen und habe das Porträt gesehen, das Max Liebermann auf dem Hamburger Gruppenbild gemalt hat. Wirklich staunenswert ähnlich. Nun legte Brinckmann den ärgerlichen Fall vor. Der Russe stampfte auf den Boden, murmelte etwas von Eseln, die nichts können als harmlose Reisende belästigen und ordnete die Angelegenheit sogleich zu Brinckmanns Ehren und Erleichterung. So erwies sich ein Bildnis von Liebermanns Hand förderlicher als ein wohlgeordneter Paß. Gesegnet sei die Malerei.

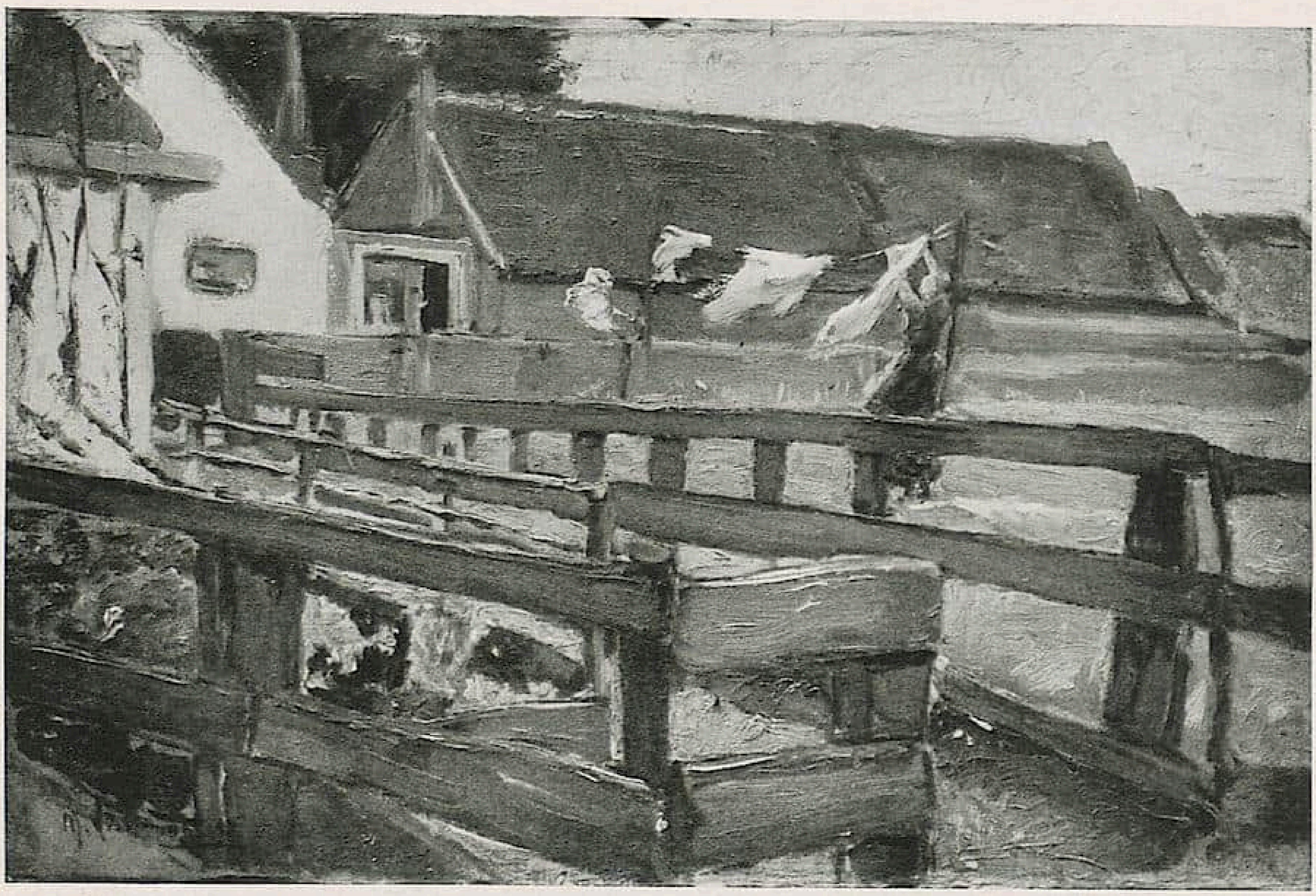
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX LIEBERMANN

JAGDBILD

Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX LIEBERMANN

Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

WÄSCHETROCKNEN

Diese Zuverlässigkeit, durch die Liebermann in den Rang und Ruf eines der besten Porträtisten gekommen ist, darf auch als ein gutes Berliner Erbteil gelten, obschon die Malweise viel Internationales hat, besonders in dem offenkundigen Bestreben, daß das Bildnis nicht nur so ähnlich wie möglich, sondern auch ein Stück guter geschmackvoller Malerei sein solle. Liebermann ist ja vielleicht der erste gewesen, der in Deutschland als ein wirklicher Herr über das Technische seiner Kunst sich daran gefreut, einen gewissenhaften fast bürgerlichen Stolz darein gesetzt hat, daß er dem technischen Teil der Malerei eine künstlerische Haltung gebe. Als ich vor ein paar Jahren in der uns bereits zur Sage gewordenen guten alten Zeit vor dem Krieg mit ihm wieder mal durch sein geliebtes Amsterdam ging und er mir voll eifrigen Interesses die Neubauten und an ihnen die fein bewahrte Tradition zeigte, kam er von dieser rührigen Gegenwartskunst durch einen naheliegenden Gedanken auf sich zu sprechen. „Nun, wenn ich mal tot bin und wenn man dann anders malt als ich, wird man mir doch nachsagen dürfen, daß ich den Jungen den Weg offen gehalten habe.“ Schöneres und Ehrenvolleres wird von dem verehrten Jubilar niemand sagen können.

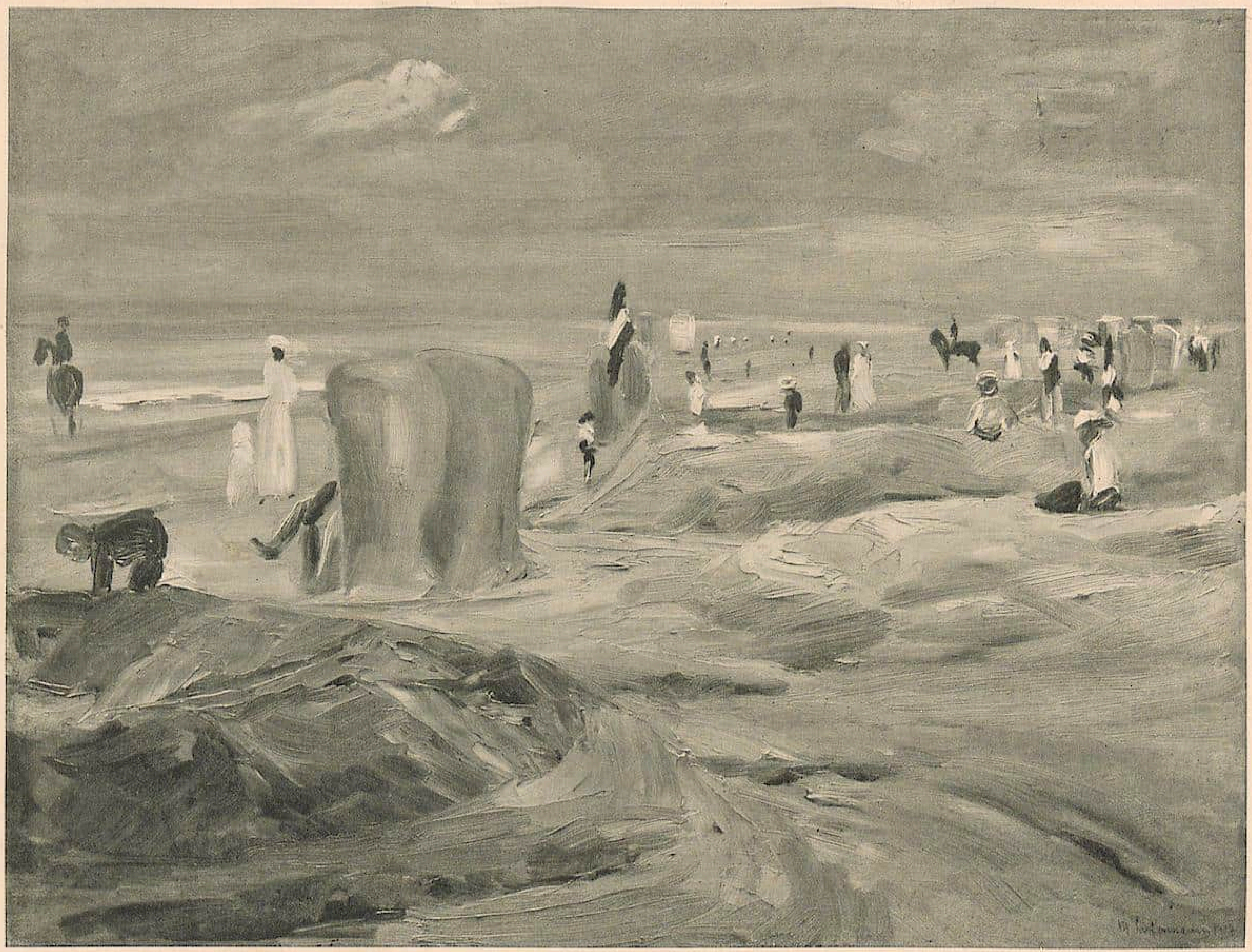
GEDANKEN ÜBER KUNST

Dem Künstler schwebt ein Bild vor wie ein Traumbild, hell in allen wesentlichen Zügen und doch noch schwebend, unbestimmt in Umrissen. Er sucht und sucht, ringt und ringt, er reibt, wie man reibt, um einen verdunkelten Firnis zu entfernen, der über einem Gemälde liegt; endlich gelingt es der sauren Mühe, herauszuarbeiten, was ganz frisch, ganz leicht, ganz ein Guß und Fluß, aus eigener Tiefe, von Anfang an vor der Seele stand. F. Th. Vischer

Die Kunst soll vor allem und zuerst das Leben verschönern. Sodann soll die Kunst alles Häßliche verbergen oder umdeuten . . . Nach dieser großen, ja übergroßen Aufgabe der Kunst ist die sogenannte eigentliche Kunst, die der Kunstwerke, nur ein Anhängsel. Ein Mensch, der einen Ueberfluß von solchen verschönernden, verbergenden und umdeutenden Kräften in sich fühlt, wird sich zuletzt noch in Kunstwerken dieses Ueberflusses zu entladen suchen; ebenso, unter besonderen Umständen, ein ganzes Volk. Aber gewöhnlich fängt man jetzt die Kunst am Ende an, hängt sich an ihren Schweif und meint, die Kunst der Kunstwerke sei das Eigentliche, von ihr aus solle das Leben verbessert und umgewandelt werden — wir Toren!

Nietzsche

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX LIEBERMANN

STRAND IN NORDWYK

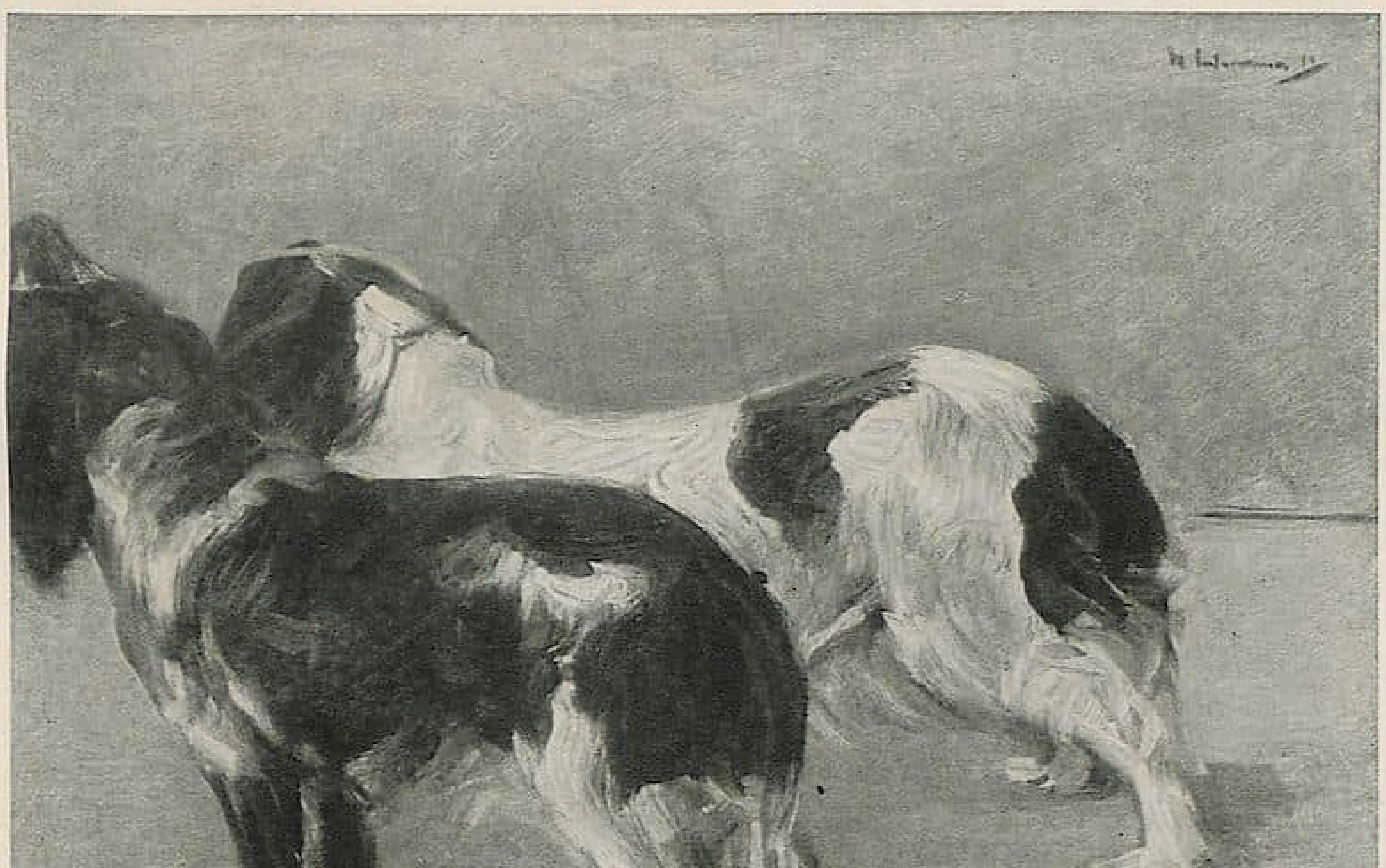
Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DIE ERZIEHUNG ZUM KUNSTGENUSS

Von Hans Vollmer

Trotz aller Popularisierungsversuche bleibt die Tatsache bestehen, daß der gebildete Laie aus keiner geistigen Beschäftigung weniger Vergnügen, weniger wirklichen Genuß zu schöpfen versteht als aus der Betrachtung der Werke der bildenden Kunst. Nirgends belügt man sich und andere schmählicher als in diesem Punkt. Wenn man die Besucherscharen durch die großen Museen ziehen sieht und beobachtet, wie sie mit gelangweilten Mienen freudlos Saal für Saal absolvieren, dann möchte man diese Statisten bedauern, daß sie ihre Stunden nutzlos in diesen „Totenkammern der Kunst“ vertun, anstatt sich lieber den für jeden offenen Freuden der Natur zu ergeben. Warum nicht in Rom lieber Streifzüge durch die Campagna als die Scheingenüsse der Galerien, in Venedig lieber Lido als Akademie, in Berlin lieber Havelspaziergänge als Kaiser Friedrich-Museum und Nationalgalerie! Freilich finden dazu wenige den Mut, und die ihn finden, kommen leicht in den Verruf von Banausen. Die Allgemeinheit unterschätzt die Schwierigkeiten, bildende Kunst zu genießen. Um ein inneres Verhältnis zur Kunst zu gewinnen, dazu gehört nicht nur ein fein organisiertes Auge, sondern auch Selbsterziehung. Das gilt sogar schon gegenüber der *zeitgenössischen* Kunst. Wir leben in einer Zeit der Kunstanarchie, einer Epoche völliger Stillosigkeit, wie sie ohne Beispiel in der Kunstgeschichte ist. Nicht daß die Kunstproduktion unserer Tage qualitativ wesentlich geringer wäre als die vergangener Zeiten; aber es fehlt ihr ein gemeinsames Stilfundament. Wir haben nur einen *Individualstil,* aber keinen *Zeitstil.* Es fehlen alle Stilzusammenhänge zwischen den führenden Künstlerpersönlichkeiten unserer Tage. Das Anarchische dieses Zustandes hat wieder zurückgewirkt auf das Publikum, das seiner-



MAX LIEBERMANN ZWEI HUNDE

Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX LIEBERMANN DIE GARTENBANK

Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

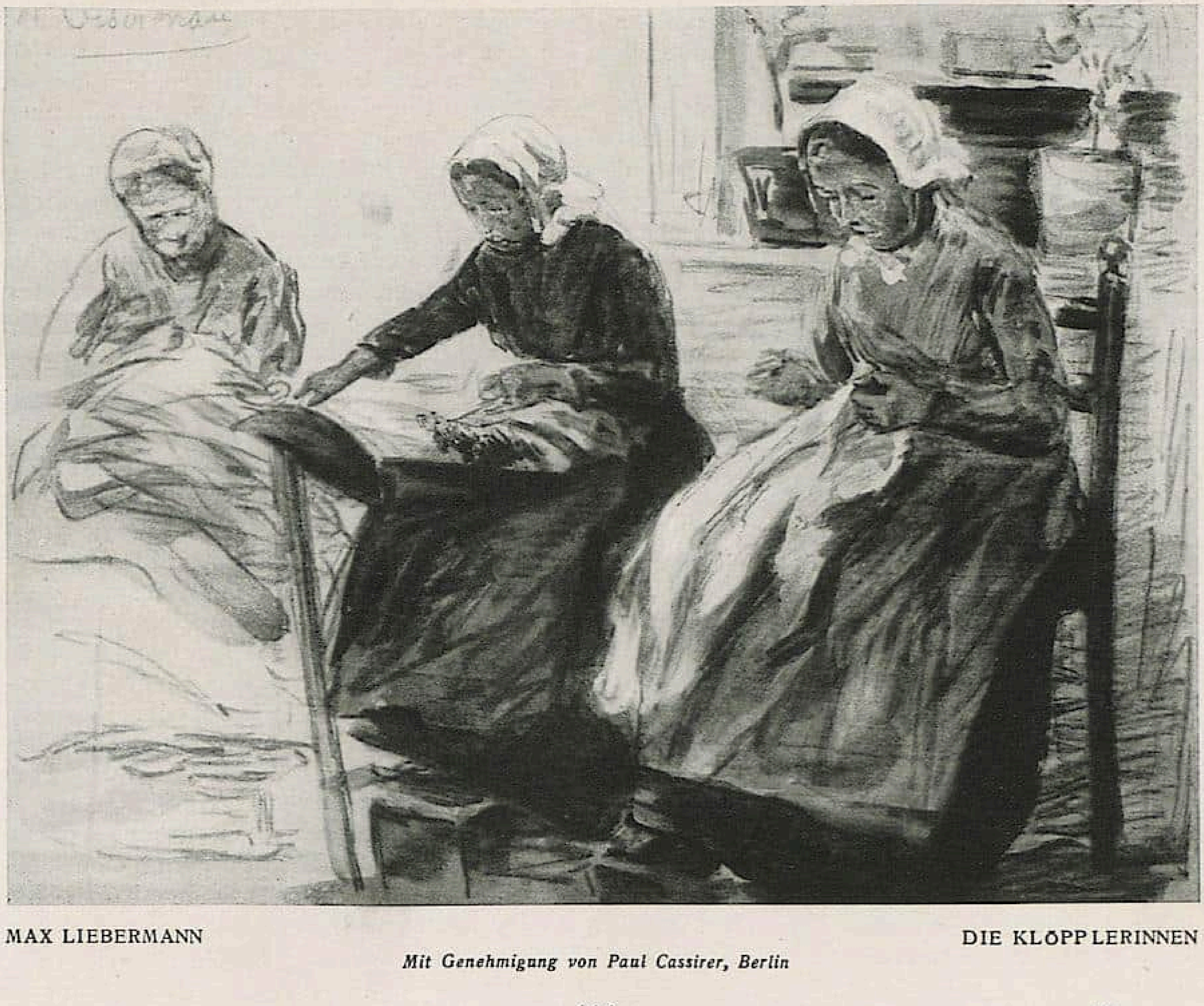
seits einer wahren Geschmacksrevolution verfallen ist und jegliches Gefühl für den immanenten Zusammenhang der Künste eingebüßt hat. Der Architektur steht der Laie im allgemeinen verständnislos gegenüber; nicht ganz so stiefmütterlich wird die Plastik behandelt; erklärter Liebling ist die Malerei als die *erzählende* Kunst.

Diese stillose Art der isolierten Kunstbetrachtung wird von dem Durchschnitt des kunstliebenden Laienpublikums ohne weiteres auch auf die *alte* Kunst übertragen. Dort sind es die periodischen Jahresausstellungen, hier die Museen, die die Fühlung herstellen sollen. Leider hat man sich — und das gilt besonders für den protestantischen Norden — daran gewöhnt, einen Museumsbesuch als die sozusagen einzig mögliche Gelegenheit anzusehen, alte Kunst kennen zu lernen. Damit hat der Laie sich bereits beinahe den Weg zum Ziel verbaut. Die Bestimmung aller alten Kunst war, Schmuck des Lebens zu sein, in mittelalterlicher Zeit vornehmlich des kirchlichen, später auch des privaten. Jedes alte Bild, jede Skulptur wurde für ein bestimmtes Milieu geschaffen und kann auch nur innerhalb dieses zur vollen Wirkung kommen. Der im Museum aufgestapelten Kunst ist diese Lebensatmosphäre entzogen. Darin liegt für jeden, der alte Kunst *nur* aus Museumsgängen kennt, das größte Hindernis, ihr näher zu kommen. Von der Wirkung eines nordisch-gotischen Flügelaltares mit seiner zierlichen Filigranarchitektur kann sich nur eine Vorstellung machen, wer einem solchen Bau einmal unter alten gotischen Kirchengewölben gegenüber gestanden hat, und von der ganzen Pracht eines Tizianschen Altarbildes hat nur eine Ahnung, wer einmal ein venezianisches Renaissance-Kircheninterieur betreten hat, in das ein solches Bild sich einbettet, wie der Edelstein in seine Goldfassung. Darum muß man dieses sehr verbreitete Vorurteil tief bedauern. Die allermeisten auch unter den aufrichtig für die Kunst Interessierten glauben genug getan zu haben, wenn sie auf einer süddeutschen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Reise in den Münchner Pinakotheken, Schackgalerie, Bayerischen Nationalmuseum und Germanischen Museum sich umgetan haben. Der Fremdenstrom ergießt sich immer wieder in dieselben paar berühmten Kunstzentren. Wie wenige halten es der Mühe wert, auch nur Ulm, Augsburg oder Regensburg einen Besuch abzustatten, von Städtchen wie Nördlingen, Heilbronn, Freiburg und hundert anderen ganz zu schweigen. Blaubeuren, Tiefenbronn, Wimpffen, Blutenburg, Creglingen, St. Wolfgang, das alles sind nur vom Kunsthistoriker aufgesuchte Wallfahrtsorte*). Und doch kann man in diesen von der großen Heeresstraße abseits liegenden Plätzen das mit dem Heimatboden Verwachsene der alten Kunst ganz anders zu Gefühl bekommen als in den durch die Forderungen des modernen Verkehrs nivellierten Zentren. Hier, wo man die Kunst in ihrem ursprünglichen Milieu zu sehen Gelegenheit hat, wird den meisten überhaupt erst der Sinn und das Verständnis für alte Stile aufgehen. Sollte man doch nie vergessen, daß alle alte Kunst nun einmal ein veraltetes Idiom redet, das den modernen Menschen notwendigerweise zunächst fremd berühren *muß*. Während aller stilsicheren Epochen standen die einzelnen Künste in engster Wechselbeziehung zueinander. Erst wer diesen tieferen, von allem Gegenständlichen unabhängigen stilistischen Zusammenhang erkannt hat, ist überhaupt zu künstlerischem Sehen durchgedrungen. Die zusammenhanglose, alle Relationen außer acht setzende Kunstbetrachtung, zu der die in ihrer Anordnung ganz andere Gesichtspunkte verfolgenden Museen den undisziplinierten Laien verführen, bleibt in den allermeisten Fällen eine ebenso fruchtlose wie freudlose, weil den Intellekt nicht anregende Beschäftigung. Nur die *auf Synopis gegründete Assoziation* schafft diese Anregung und damit die wesentliche Vorstufe für einen ästhe-

*) Es fehlt dem kunstliebenden deutschen Reisepublikum ein Cicerone, ein würdiges Seitenstück zu Jacob Burckhardts unsterblichem Werk für Italien, durch das es hingewiesen würde auf diese köstlichen, an versteckten Pfaden noch im alten Boden wurzelnden Schätze deutschen Kunstgeistes. Dehios im übrigen sehr verdienstliches „Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler“ bietet keinen Ersatz, schon weil es nicht nach historischen, sondern nach topographischen Gesichtspunkten angeordnet ist.



MAX LIEBERMANN — DIE KLÖPPLERINNEN

Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX LIEBERMANN KANAL UNTER BÄUMEN (RADIERUNG)
Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

tischen Genuß. Selbst die höchsten Kunstoffenbarungen erhalten in der stimmungslosen isolierten Museumsaufstellung nicht selten den Charakter des Zufälligen, ja selbst Deplazierten und kommen in der Wirkung schwer auf gegenüber dem Kunstwerk, das an sich vielleicht viel geringer ist, das aber in einem gleichgestimmten alten Ensemble sich erhalten hat, durch das es unterstützt wird. Dasselbe Altargemälde, an dem man in einer Galerie ziemlich achtlos vorübergehen würde, wird den Blick seltsam fesseln, wenn es von alter geweihter Stätte herniederblickt, wo es überall ein Echo findet, in der architektonischen Stimmung des Raumes so gut, wie in jedem Ritualgerät auf dem Altartisch, in der umgebenden Plastik oder in jedem Wandleuchterarm; das alles mag handwerksmäßig bescheiden sein, aber ein gemeinsamer Formwille steckt dahinter, der ein Milieu schafft, das jeder als „stilvoll" empfindet, der überhaupt synthetisch zu sehen gelernt hat.

Dieser Art von synoptischer Kunstbetrachtung scheint die *museale* Aufstellung zunächst allerdings unüberwindliche Schwierigkeiten entgegenzustellen. Schon die fast überall konsequent durchgeführte räumliche Trennung von Malerei, Plastik und Kunstgewerbe, die meist sogar in verschiedenen Baulichkeiten untergebracht sind! Die Architektur schaltet als Wirkungsfaktor vollkommen aus! Nicht *verwandte* Elemente, sondern direkt *heterogene* Welten stoßen bisweilen aneinander, wenn Kunstwerke aus verschiedenen Zeiten und Zonen in unmittelbares räumliches Nebeneinander gerückt sind. Dieses Chaos muß auf den geschmackvollen, d. h. Harmonie suchenden Laien zunächst verwirrend wirken; es wird für die meisten zu einer Klippe, an der sie scheitern. Für diese Ratlosigkeit des Museumspublikums ist aber viel weniger das System als vielmehr die Unselbständigkeit und Unerzogenheit des Publikums verantwortlich zu machen, das gedankenlos nach der Anordnung der einzelnen Museumsräume das streng verbindliche Programm für seinen Galeriegang einrichtet und Saal für Saal, Abteilung für Abteilung durchläuft, in welcher Reihe sie nun zufällig aufeinanderfolgen.

Und doch bietet auch jedes Durchschnittsmuseum genug Gelegenheit zu vergleichender Kunstbetrachtung. Allerdings muß an die Stelle dieses planlosen, nur der Richtung der Säle folgenden Ganges durch die Galerien ein *planvoller Zickzackkurs* treten — mithin ein Programm, dessen Inhalt sein muß, Assoziationen herzustellen. Zweckmäßig wird man dabei von der *Themenfrage* seinen Ausgangspunkt nehmen, also bei einer vergleichenden Betrachtung einer Reihe von Bildern oder Plastiken des gleichen Gegenstandes anfangen. Das Publikum klagt so oft über die Stoffarmut der alten Kunst. Mit Unrecht! Allerdings ist ihr Themenkreis in gewisse Grenzen gespannt, die die Moderne nicht kennt, und man sieht in den alten Bildergalerien immer wieder dieselben Lieblingsstoffe behandelt. Gerade diese Themenwiederholung aber garantierte der Kunst

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX LIEBERMANN

NETZSTRICKERINNEN (RADIERUNG)

Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX LIEBERMANN KOHLEZEICHNUNG

eine Entwicklung, indem sie das Interesse von den *stofflichen* auf im wesentlichen *formale*, d. h. spezifisch *künstlerische* Fragestellungen lenkte. Wie wenige Themen hat die antike Plastik gekannt! Die Gestaltung dieser wenigen aber dafür zu immer höherer Vollendung fortentwickeln können. Aus dieser Ueberlegung heraus haben viele Maler auch unserer Zeit, denen es gewiß nicht an Erfindungsgabe gebrach, immer wieder alte, schon einmal behandelte Motive aufgenommen. Es sei nur an Böcklin oder Feuerbach erinnert. Dennoch ist die Themenauswahl der alten Kunst viel reicher als man gemeinhin annimmt; freilich muß man mit dem Stoffkreis wenigstens oberflächlich vertraut sein, muß die lieblichsten Geschichten der Heiligen und Märtyrer kennen, jene viel zu wenig bekannten rührenden Erzählungen aus der christlichen Mythologie, die uns die mittelalterliche Legenda Aurea des Jacobus de Voragine überliefert und die in der auszugsweisen französischen Uebersetzung Wyzewas*) jedem zugänglich sind. Hauptquelle bleiben natürlich das Alte und Neue Testament. Seit dem 17. Jahrhundert tritt daneben die antike Mythologie.

Unter diesem Gesichtspunkt vorgenommene Vergleiche werden sehr bald zu der Erkenntnis prinzipieller Unterschiede in der Auffassung der gleichen Stoffe bei den verschiedenen Künstlerindividualitäten, Nationen und Epochen führen. Demselben Thema bringt man im 15. Jahrhundert eine andere Gesinnung entgegen als im 17., im Italien der Renaissance eine andere als im Norden zu derselben Zeit. Tiefer in die Sphäre eigentlich künstlerischen Interesses dringt man dann bei einer vergleichenden Analyse der Komposition, der *Darstellungsart.* An wenigen geschickt gewählten Beispielen läßt sich die Entwicklung von der flächenhaften Komposition zur allmählichen Eroberung der Tiefendimensionen studieren, um nur einen Hauptgesichtspunkt hier herauszugreifen. Dabei braucht man nicht engherzig auf einer absoluten Identität der Themen zu bestehen; nur die *formale* Fragestellung muß die gleiche sein. Man wird gut tun, bei solchen Konfrontationen mit den formal einfachsten Themen anzufangen.

Um aber eine klare Anschauung von dem Formgefühl einer bestimmten Epoche sich zu bilden, ist es notwendig, sich eine Einsicht in den *Zusammenhang der Künste* zu verschaffen und durch methodische Nebeneinanderbetrachtung von Kunstwerken aus *verschiedenen* Schaffensgebieten das Wesentliche der ihnen gemeinsamen Form zu eliminieren. Auch die Denkmäler der Literatur können als Parallele mit herangezogen werden. Man kann z. B.

*) Paris 1902

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX LIEBERMANN BILDNIS EXZELLENZ W. v. BODE (KOHLEZEICHNUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

oftmals Kunstliebhaber sagen hören, daß sie sich für den gotischen Baustil wohl zu begeistern vermöchten, daß sie aber gotischer Bildnerei, gotischer Malerei keinerlei Reize abgewinnen könnten. Solche zwiespältigen Empfindungen müssen den Zweifel erwecken, ob diese Enthusiasten überhaupt den Kern der Sache erfaßt haben. Sie kennen nicht das Wesen gotischen Stils, dessen Idee immer die gleiche bleibt, mag es sich um eine Kirchenfassade, um eine Skulptur, um ein Bild, um ein Möbel, einen Schmuck oder irgendeinen Gebrauchsgegenstand handeln. Man kann an der Struktur irgend eines beliebigen hochgotischen Wandschrankes ebensogut das Formproblem des gotischen Stiles exemplifizieren wie an der Fassade des Kölner Domes. Freilich muß man dazu in den lebendigen Geist des Stiles eingedrungen sein, eine Kenntnis der äußeren Merkmale desselben langt nicht aus. Die Hauptursache für die häufigen schlimmen Entgleisungen der in historischen Stilen bauenden Architekten dürfte darin zu erkennen sein, daß die Studierenden der technischen Hochschulen allzu einseitig in dem Fach der Architekturgeschichte erzogen werden, anstatt daß ihnen allgemein Stilgeschichte gelehrt wird. Sie lernen wohl antike, gotische und Renaissanceprofile, Maßverhältnisse und Details nach klassischen Mustern auswendig, aber wenn sie sagen sollten, wo die Stilübereinstimmungen liegen etwa zwischen dem Athena-Nike-Tempel und einer Venus des Praxiteles, zwischen Sansovinos Loggetta und Tizians Assunta, so würden die meisten den Sinn dieser Vergleiche vielleicht nicht einmal einsehen. Die übliche säuberliche Einteilung der populären Kunstgeschichten in Architektur, Malerei und Plastik leistet dieser isolierten Betrachtungsweise stark Vorschub. Und doch wird dem Laien erst bei Vergleichsanstellungen dieser Art das Verständnis für das Problem der Form aufgehen. Das Linien-, Flächen- und Massengefühl einer bestimmten Stilepoche kommt auf allen Kunstgebieten gleichmäßig zum Ausdruck, und die Abwandlung des Stiles verläuft überall in analoger Weise. Die Meisterpersönlichkeit spielt in der alten Kunst eine viel untergeordnetere Rolle als heute. Selbst die Größten der Alten waren nicht isolierte Genies in modernem Sinne; die Zahl der ihnen ähnlichen, nur graduell von ihnen verschiedenen Talente ihrer Umgebung zeigt, daß die Blüte, deren schönster Trieb sie sind, das Produkt ihrer Zeit und ihrer Nation ist. Man kann nicht in demselben Sinne von einem Kreise um Liebermann sprechen wie von einem solchen um Rembrandt, dessen Arbeiten nicht selten denen der in seinem Schatten Schaffenden fast zum Verwechseln ähnlich aussehen. Daraus darf man nicht schließen, daß die Alten etwa weniger scharf ausgeprägte Individualitäten waren als die großen Künstler unserer Zeit, sondern die Ursache davon ist, daß ihr Schaffen innerhalb jener schönen Begrenzung lag, die wir als *Zeitstil* bezeichnen. An ihm partizipierten die Größten wie die Kleinsten, der Künstler so gut wie der Handwerker.

Das Auge zur Erkenntnis von Stilkongruenzen solcher Art zu erziehen, dazu wird jeder von angedeuteter Methode geleitete Museumsgang beitragen. Freilich wird man sich dabei zu Zickzackkursen bequemen müssen, die nicht nur von einer Museumsetage zur anderen, sondern gelegentlich auch von einem Museumshaus zum anderen führen. Bei alledem handelt es sich nicht etwa um eine Erziehung zur Kunstkennerschaft, die nicht Absicht des Laien sein kann, sondern um eine Erziehung zum Kunstgenuß, um den billig jeder ringen müßte, der überhaupt die Nähe der Musen sucht.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Mit Genehmigung von
Paul Cassirer, Berlin

MAX LIEBERMANN
AUF DER WEIDE (RADIERUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DAS PROBLEM DER DARSTELLUNG

Von Max Raphael

Wenn man, um die Kunst geistig in ein Ganzes einzuordnen, der Kraft nachspürt, die ihre Werke formt und sie dann auf kunstfremdesten Gebieten findet, so läßt man sich leicht verleiten, in der Anlage zum Schaffen die volle Realität zu sehen und das Streben, im besten Falle das bloße bestimmt gerichtete Tun für die vollkommene künstlerische Wirklichkeit zu nehmen. Die letzte Konsequenz aus diesem Standpunkt hat Nietzsche gezogen. „Die Kunst soll vor allem und zuerst das Leben verschönern . . . Sodann soll die Kunst alles Häßliche verbergen oder umdeuten . . . Nach dieser großen, ja übergroßen Aufgabe der Kunst ist die sogenannte eigentliche Kunst, die der Kunstwerke, nur ein Anhängsel. Ein Mensch, der einen Ueberschuß von solchen verschönernden, verbergenden und umdeutenden Kräften in sich fühlt, wird sich zuletzt noch in Kunstwerken dieses Ueberflusses zu entladen suchen; ebenso unter besonderen Umständen ein ganzes Volk. Aber gewöhnlich fängt man jetzt die Kunst am Ende an, hängt sich an ihren Schweif und meint, die Kunst der Kunstwerke sei das Eigentliche, von ihr aus sollte das Leben verbessert und umgewandelt werden — wir Toren. (Menschliches, Allzumenschliches).“ Aber es ist offenbar, daß dieses extreme Paradoxon nicht nur mit der „Kunst der Kunstwerke“, sondern mit dem schöpferischen Tun überhaupt erkauft ist. Denn die Kunst ist nicht mehr ein Schaffen, sondern ein Umschaffen, kein Zeugen, sondern Spiegeln, nicht Darstellen, sondern Ausbessern. Sobald man aber die Kunst schaffende Kraft, bei ihrem rechten Namen: Produktivität nennt, kann man

MAX LIEBERMANN — KAFFEE AM STRAND (RADIERUNG)

Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX LIEBERMANN PORTRÄT BRINCKMANN (RADIERUNG)

Mit Genehmigung der Gesellschaft Hamburger Kunstfreunde, Hamburg

diese überall im Leben suchen, ohne daß die Form ihres Geschehens sich ändert, wenn sie auch nirgends so klar sich manifestiert wie im Kunstwerk. Ueberall gilt jene Form, unter der die Bibel die Menschenschöpfung darstellt: daß ein lebloses Material und ein göttlicher Odem zu einem Gebilde zusammentreffen, das nun seinerseits seinen eigenen Körper und seinen eigenen Geist hat, nicht so göttlich wie der schaffende Gott, nicht so erdhaft wie der seelenlose Stoff, ein Drittes, Endliches, Lebendiges, ein selbständiges Wesen. Und im Kunstwerk erlebt diese Produktivität ihren höchsten Gipfel, es ist das Haupt und nicht der Schweif der Kunst.

Und in der Kunst selbst wird dies das Wesentliche sein: das Verwirklichen, Darstellen, Realisieren, wie man nun auch das große Geheimnis benennen mag. Und Hebbels Worte werden uns diese Sachlage in voller Deutlichkeit und Wahrheit dartun: „Die Begeisterung, die ein Künstler für seine Ideale hegt, kann er nur dadurch beweisen, daß er sie mit allen ihm und der Kunst zu Gebote stehenden Mit-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

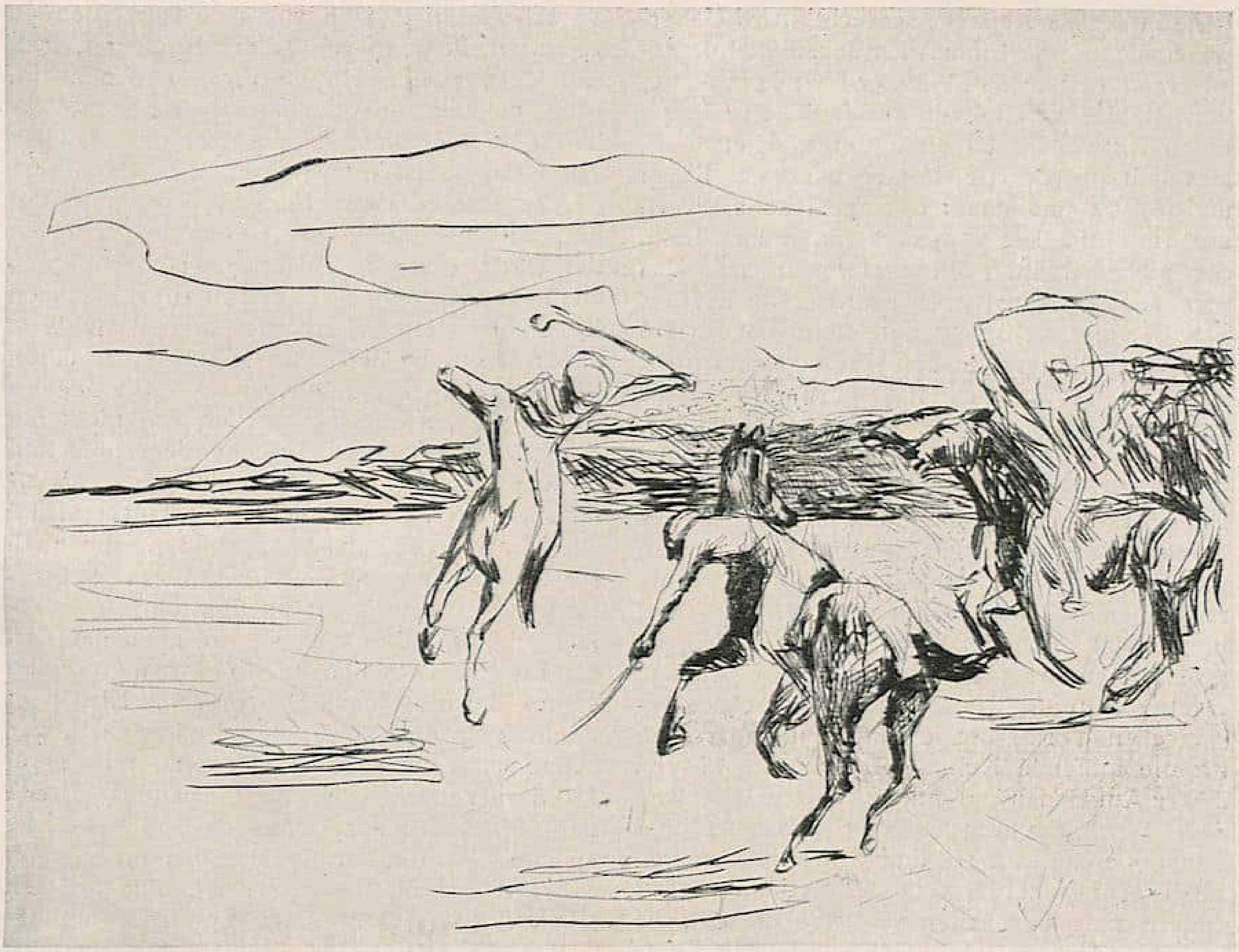
MAX LIEBERMANN BADENDE BUBEN (RADIERUNG)
Mit Genehmigung von Bruno Cassirer, Berlin

teln zu verleiblichen sucht; dadurch, daß jemand verzückt in die Wolken schaut und ausruft: welch eine Göttin erblick' ich! kommt keine Göttin auf die Leinwand. Ja, es ist nicht einmal wahr, daß er selbst eine sieht, er erobert sie erst durchs Malen, er würde im ganzen Leben nicht zum Pinsel greifen, wenn sie vor ihm schon alle Schleier abgelegt hätte."

Aber nicht jedes Bild ist eine genügende oder gar vollkommene Verleiblichung. Ich meine hier nicht jene Fälle, wo dem Künstler die technische Schule oder die geistige Kraft abgeht, zu sagen was er will. Diese Art von Können setze ich stillschweigend voraus. Ich möchte vielmehr auf jenen Unterschied hinweisen, den Goethe in die Befehlsform gefaßt hat: Bilde, Künstler, rede nicht! und der in den verschiedensten Wortkleidern durch alle Kunsttheorien der Künstler und durch ihr Schaffen geht. Die mit dem Wort réaliser verbundene Vorstellung hat das Schaffen und die Aeußerungen Cézannes wie ein Zwang beherrscht. Was anderes hat Dürer nach Italien getrieben als die Hoffnung, dort die Mittel zu stärkerer Verleiblichung seiner Ideen zu finden? Was anderes Rembrandt in Mannesjahren zum Nachzeichnen Michelangelos und Lionardos veranlaßt, wenn nicht diese Sehnsucht nach vollkommener Darstellung? Hier wurzelt auch Goethes Liebe zur Antike. Immer wieder taucht dieser Unterschied von reden und bilden, von beschreiben und realisieren, von Relation und Gestaltung auf.

Was will er besagen? Daß die Kunst nicht die Aufgabe hat, einen schon geformten Körper mit neuen Mitteln nachbildend zu bezeichnen, sondern die weit größere, einen eigenen Körper zu voller Selbständigkeit herauszubilden. Das psychische Gebilde, das aus dem Zusammentreffen des menschlichen Geistes mit der Natur außer ihm entsteht, muß von dieser doppelten Beziehung gleichmäßig gelöst und zu einer neuen Selbständigkeit gehoben werden. Nicht mehr auf eine Wiederholung kommt es an, kein Nachahmungstrieb — weder als Einfühlung noch als Abstraktion, denn diese sind nur spezielle, untergeordnete Glieder des weiteren, sie gemeinsam umfassenden Ober-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX LIEBERMANN POLOREITER (RADIERUNG)

Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

begriffes — kann diesen Prozeß ausführen. Vor dieser Forderung der Loslösung und Totalisierung des Erlebnisses fällt auch der Unterschied der naturalistischen und der Ausdruckkunst zusammen. Beide bezeichnen nur die Pole einer beschreibenden Kunst und müssen darum beide gleichmäßig überwunden werden, wie in einem späteren Aufsatz gezeigt werden soll.

Wie nun dieser Prozeß vor sich geht, wie das Einzelerlebnis sich zum Organismus ausbildet und als solcher selbständiges Leben gewinnt, kann hier, als zu weit führend, nicht dargelegt werden. Nur auf eines mag hier eingehend hingewiesen werden. Der Prozeß der Loslösung ist, psychologisch gesehen, gleichzeitig ein Prozeß der Darstellung, wie sehr auch der reflektierende Verstand beides auseinanderreißen mag. Der Künstler erlebt bildend und bildet erlebend. Dabei ist es relativ gleichgültig, ob der Ausgangspunkt der erlebenden Darstellung in einer Einzelheit der Außenwelt liegt oder in der grenzenlosen Einheit des Bewußtseins. In beiden Fällen muß zu einer vollendeten Darstellung Idee und Ding, Unendliches und Endliches, Geist und Körper irgendwie zusammenkommen, zusammengekommen sein, ehe die Verleiblichung in dem Material einer speziellen Kunst eintreten kann. Stellen wir uns vor, daß der Künstler von der Idee zur sinnlichen Erscheinung fortschreitet, so können wir uns die verschiedenen Stufen des Realisierungsprozesses mit der Begriffswelt philosphierender Mystiker verdeutlichen. Darstellung wäre dann das Hinausschreiten des einen durch verschiedene Stufen hindurch zur sinnlichen Welt. Nur dürfen wir uns den künstlerischen Akt nicht als Emanation im Sinne Plotins denken, der in jeder Stufe, die von der Einheit zur Vielheit sich entfernt, eine geringere Kraft, einen größeren Mangel an Wesenheit sieht. Hier hat Meister Ekkehart in seinem tiefsinnigen Sermon „Vom Gottesreich“ tiefer gesehen, indem er den Begriff des Zeugens eingeführt und die einzelnen Personen der Gottheit oder die einzelnen Stufen der Seele sich gleichwertig sein läßt. Aber auch Ekkehart ist gezwungen, das Sinn-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

liche in der Welt als das schlechthin zu Ueberwindende, in die Einheit Zurückzuleitende anzusehen, weil er als Mystiker über kein Mittel verfügt, die Wirklichkeit in eine Welt körperhafter Notwendigkeit einzuführen. Hier offenbart sich uns der tiefste Gegensatz von Kunst und Mystik und damit das spezifische Wesen der ersteren. Die Mystik kennt keinen Leib, der nicht sündhaft und verworren ist. Das Streben der Kunst aber geht gerade auf das Schaffen eines Körpers und sieht erst in ihm ihre Vollendung. Für den Künstler sind nicht nur alle Stufen des Realisierungsprozesses gleich wertvoll, nein er sieht in der letzten, in der sinnlichen, materialen das eigentliche und nicht zu widerlegende Kriterium seines Tuns. Erst wenn der Leib des Kunstwerkes in vollendeter Schöne sich rundet, erst wenn die sinnliche, mit den Sinnesorganen wahrzunehmende Erscheinungsform lebendig und harmonisch ist, erst dann ist das Werk geschaffen. So sagt Hebbel in seinem Aufsatz „Ueber den Stil des Dramas“ jene charakteristischen Worte, die mutatis mutandis auch für die bildende Kunst gelten: „Die Lösung dieser Aufgabe hängt nun zwar zunächst von dem Wechselgeflecht der Charaktere und Situationen ab . . ., sie findet ihre vollständige Realisierung aber erst in der Sprache. Alles andere mag beschaffen sein wie es will, es ist bloßer Chylus, oder, wenn es hoch kommt, Blut vor dem Atemzug; nur durch die Sprache wird es, was es werden soll oder kann: Darstellung oder Relation, die Sache selbst oder ein Bericht über die Sache. Die Darstellung gibt den Werdeprozeß in seiner ganzen Tiefe und begleitet alles, was sie in ihren Kreis aufnimmt, von der Wurzel bis zum Gipfelpunkt, die Menschen, ihre Neigungen und Leidenschaften, zum Teil sogar das Medium, dessen sie sich selbst bedient, die Sprache; sie führt das Leben in der ihm wesentlichen Gestalt eines rastlosen Sichumgebärens vor, bei dem das Kind augenblicklich wieder zum Vater wird, und erzwingt sich darum auch einen unbedingten Glauben, denn sie ist die Probe ihrer selbst. Die Relation dagegen ist an das Fertige, sei es auch an das Fertige im Werdenden gebunden, sie legt das Leben wohl den entscheidenden Momenten nach auseinander und zieht ein Resultat, aber sie dringt nicht in die Uebergänge; deshalb nötigt sie uns auch nie ein: So ist es! ab, sondern höchstens ein: So kann es sein! und es ändert hieran nichts, ob das Individuum aus sich selbst schöpft oder aus der Welt. Es ist dies alles nicht etwa so aufzufassen, als ob der auf Relationen beschränkte Geist erst in der Sprache anfinge, sich von dem Darstellenden zu unterscheiden; es wird nur behauptet, daß, sobald er sich in ihr zu verleiblichen sucht, jede Täuschung über die eigentliche Beschaffenheit seines Vermögens aufhört und daß sie das einzige Kriterium ist, das niemals trügt.“

Alle unsere Betrachtungen wiesen darauf hin, daß die vollendete Darstellung auf die Schaffung eines in sich selbständigen, von allen mitwirkenden Faktoren unabhängigen Körpers abzielt. Wenn aber weder die Welt außer uns noch die in uns unmittelbar durch Wiederholung ihres Seins oder ihres Ideales Kunst wird, so ist darum natürlich nicht gesagt, daß die Kunst außerhalb aller Stoffe und Gesetze der Realität überhaupt stehe. Vielmehr sind es gerade die letzten Gesetze, die alle Wirklichkeit überhaupt bilden, die auch für die Kunst gelten, und wenn das schöpferische Tun auch nicht an den einzelnen Erlebnisinhalt gebunden ist, so kann sie sich als Tat des Menschen doch von den Gesetzen seines Bewußtseins nicht trennen. Hier liegt der Ausgangspunkt für den Philosophen, der schaffenstheoretische Probleme in ihrer Wurzel lösen will: zu fragen, welche Gestaltungsformen dem Menschen a priori eigen und wie diese an die Gesetze der Objekte gebunden sind.

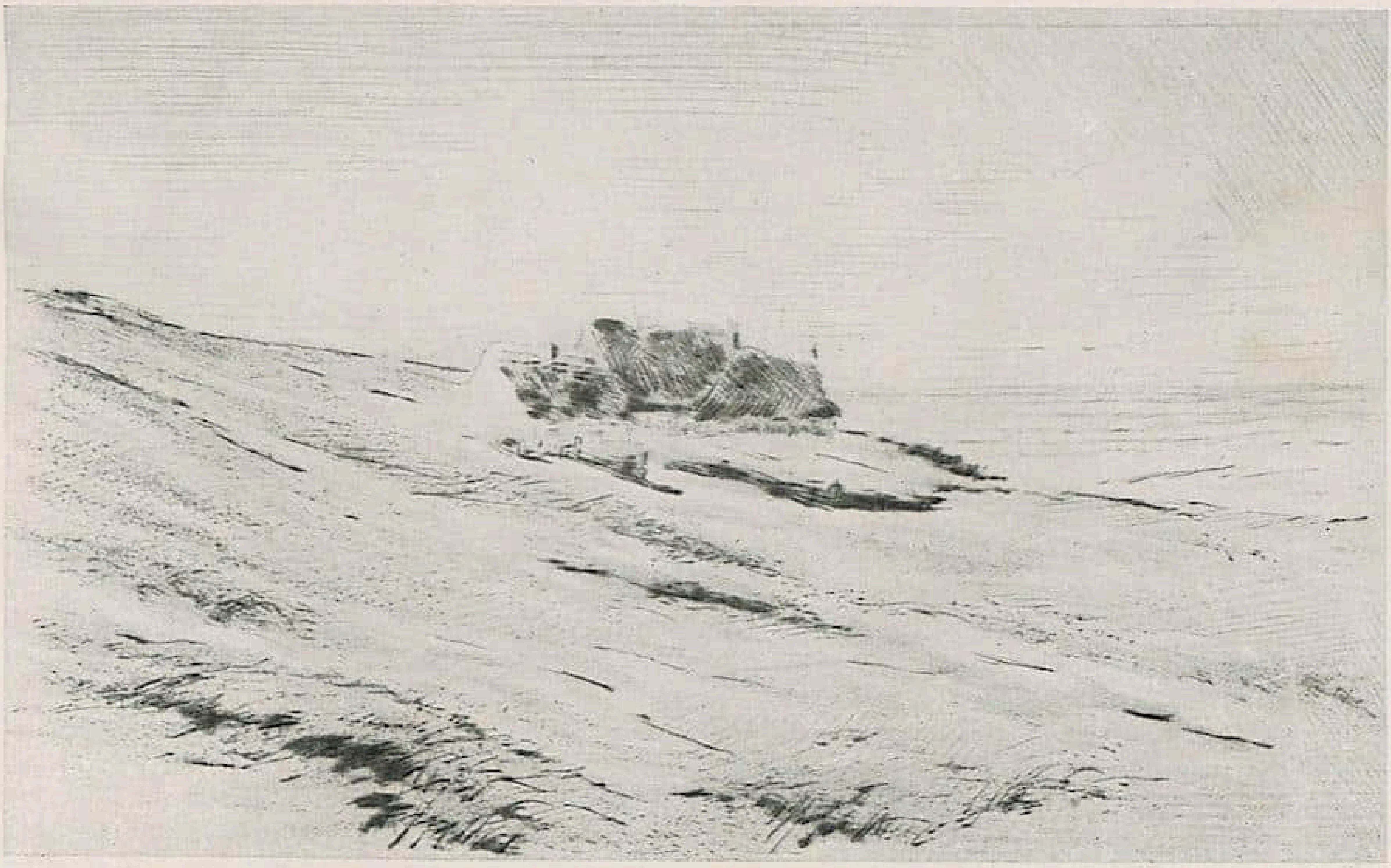
Wir aber wollen von dieser Quelle fort den Blick auf das notwendige Ergebnis, auf das gestaltete Kunstwerk richten. Wir sehen, daß es ein selbständiges Wesen sein muß. Selbständigkeit setzt Einheit und zwar Einheit als sinnliches — in unserem besonderen Fall als anschauliches — Dasein voraus, nicht als unschauliche Stimmung oder Begriff. Nicht daß alles in eine irgendwie nachfühlbare oder gedanklich oder gar nur geschichtlich zu rechtfertigende Einheitlichkeit zu fassen ist, befriedigt diese Forderung. Das Kunstwerk muß ein Körper und als solcher ein organisches Gebilde sein. Das bedeutet zweierlei: daß die Teile das Ganze und das Ganze die Teile bedingen und daß das Ganze wie die Teile in sich lebendig sind. Es gibt kein bezeichnenderes Kriterium für das Wesen und die Qualität des Kunstwerkes als dieses überall lebendige, darum von Stufe zu Stufe aus sich selbst fortwachsende Verhältnis der Teile zum Ganzen. Sobald das Dasein des Teiles zugunsten des Ganzen, der Selbstzweck der Einzelzelle zugunsten der funktionellen Aufgabe unterdrückt und vernichtet wird, sobald die Silhouette die Herrschaft gewinnt, ist es um die Vollkommenheit der Kunst geschehen und irgendein Surrogat tritt an ihre Stelle. Organismus ist immer natürliche Freiheit und innere Notwendigkeit, Einheit und Mannigfaltig-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

keit, Geschlossenheit und Unbegrenztes in einem. Er ist körperlich, anschaulich und doch geistig und unendlich. Er ist Leben und doch Form.

Es muß nachdrücklich betont werden, daß der Begriff des Organismus ebenso wie der des Körpers ein Analogiebegriff ist, der, wollte man ihn wörtlich nehmen, zu großen Irrtümern führen würde. Dieser quasi Organismus ist von dem natürlich-organischen Gebilde insofern völlig verschieden, als er auf einer ganz anderen Ebene zustande kommt. Wohl gelten — richtig verstanden — alle Lebensfunktionen des Organismus auch im Kunstwerk, aber nicht mehr als Realität natürlichen, sondern geistigen Seins. Dieser Unterschied bedingt eine ebenso wichtige wie oft vernachlässigte Folgerung: daß das unmittelbare Leben, die lebendige Entwicklung, das Steigen der Säfte, das Wachsen direkt von der Kunst ebensowenig dargestellt werden kann als von der Philosophie, und daß der Künstler, der das unternimmt, sich damit über die Grenzen der rein darstellenden Kunst hinwegsetzt und der beschreibenden notwendig in die Arme fällt. Das Leben der Natur und die Lebendigkeit der Kunstform haben einen fundamentalen Unterschied, der es für immer unmöglich macht, die eine durch die andere wiederholen zu wollen. Das Wort Organismus ist also als Bezeichnung des Kunstwerkes in gewissem Sinne auch nur ein Notbehelf. —

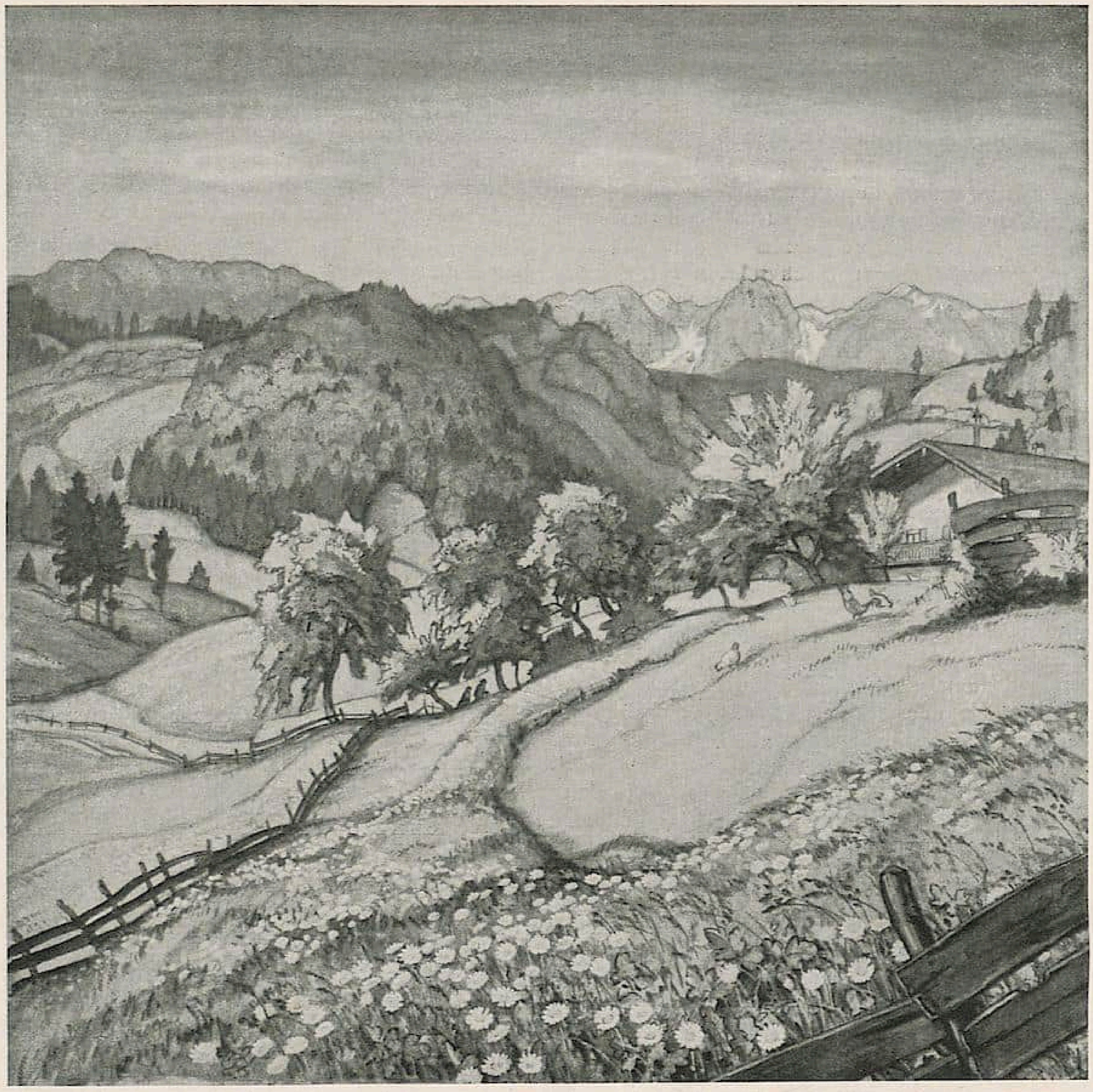
Die grundlegende Bedeutung der Darstellung liegt also darin, daß sie das Spezifische der Kunst darstellt, so daß Cézanne mit völligem Recht sagen konnte: „Der größte Künstler wird derjenige sein, der am tiefsten sehen und so vollkommen realisieren wird wie die großen Venetianer.“ Man kann diese Tatsache nicht genug durch Aussprüche autoritativer Künstler erhärten. Denn nur die vollständige Unklarheit über diesen Punkt läßt das Publikum immer wieder glauben, daß die erhabene Idee, der mystische Unendlichkeitsdrang oder die Naturnachahmung das Wesentliche der Kunst sind. Beide Extreme gelten gleich wenig nach dem Goetheschen Spruch: „Der Dichter ist angewiesen auf Darstellung. Das Höchste derselben ist, wenn sie mit derselben wetteifert, d. h. wenn ihre Schilderungen durch den Geist dargestellt lebendig sind, daß sie als gegenwärtig für jedermann gelten können. Auf ihrem höchsten Gipfel scheint die Phantasie ganz äußerlich; je mehr sie sich ins Innere zurückzieht, desto mehr ist sie auf dem Wege zu sinken. — Diejenige, die nur das Innere darstellt, ohne es durch ein Aeußeres zu verkörpern, oder ohne das Aeußere durch das Innere durchfühlen zu lassen, sind beides die letzten Stufen, von welchen aus sie ins gemeine Leben hineintritt.“



MAX LIEBERMANN — DÜNENLANDSCHAFT (RADIERUNG)

Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



RUDOLF SIECK — IN DEN BAYERISCHEN VORBERGEN

Ausstellung der Münchner Neuen Secession

AUSSTELLUNG DER MÜNCHNER NEUEN SECESSION

Von Georg Jacob Wolf

Die dritte Ausstellung der Münchner Neuen Secession bringt eine weitere Klärung und Vertiefung unserer Eindrücke von dieser starken und für das Gesamtbild des Münchner Kunstlebens außerordentlich bedeutungsvollen Gruppe. Man sieht sich immer besser in den hier herrschenden Ausdruck der Kunst hinein, empfindet die meisten der Ausformungen heute schon weniger gezwungen und gewinnt ein näheres, engeres Verhältnis zu den einzelnen Künstlern. Das letztere gibt den Ausschlag, denn auch bei der Neuen Secession gilt schließlich wie anderwärts die Persönlichkeit mehr als das Prinzip: denn nur die Persönlichkeit in ihrer Entwicklung und im wechselvollen Spiel ihrer Kräfte und Stimmungen bewahrt eine Gruppe vor Erstarrung und unfruchtbarem Doktrinarismus. So betrachtet, kann man auch der im Sinne eines Prinzips unwillkommenen Vielseitigkeit, die in der Ausstellung herrscht, von Herzen froh werden. Hier haben sich nicht ein paar Leute zusammengetan, die

B M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ausstellung der
Münchner Neuen Secession

G. JAGERSPACHER
SCHLAFENDES MÄDCHEN

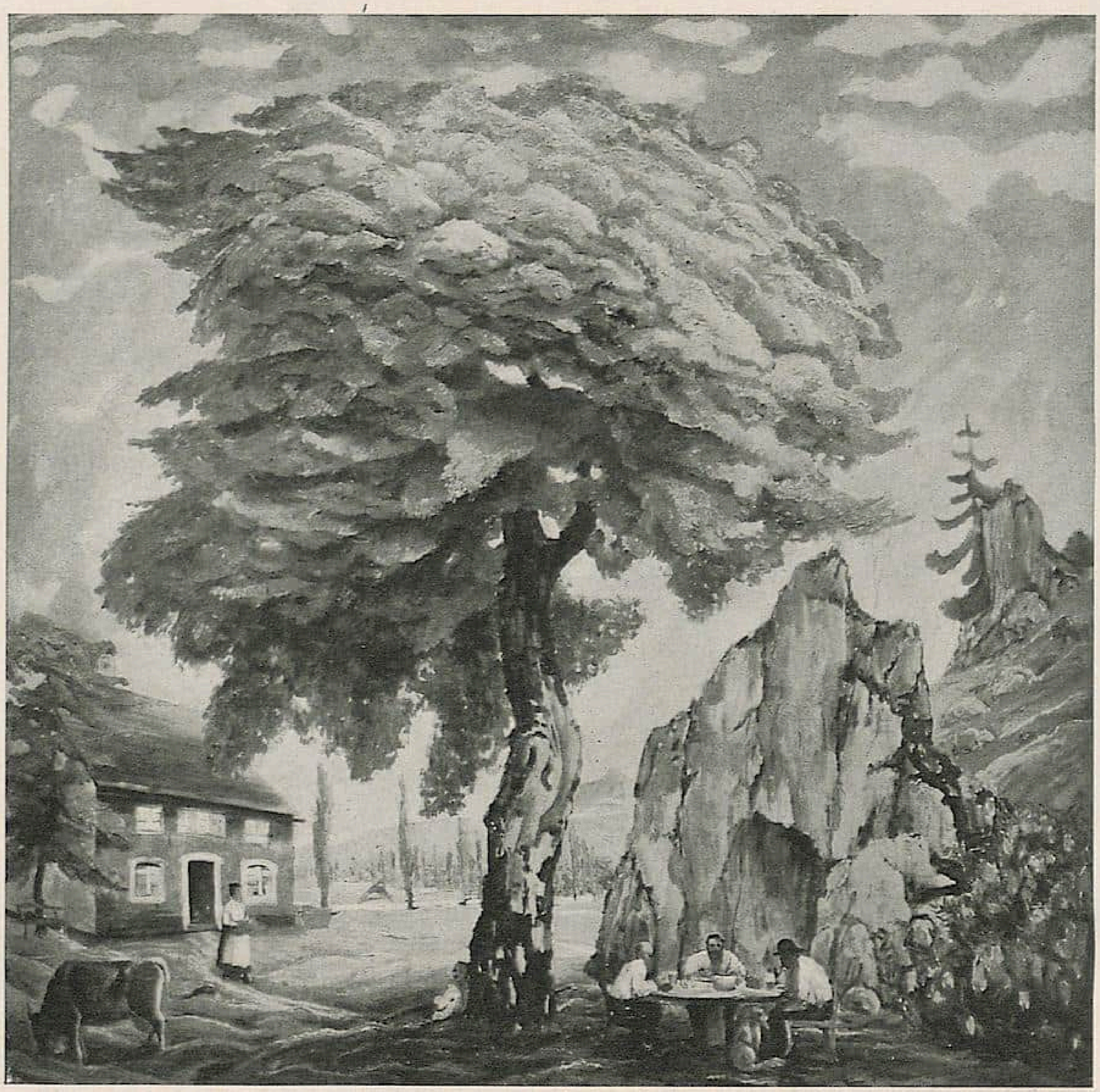
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RUDOLF GROSSMANN AUF DER VERANDA

Ausstellung der Münchner Neuen Secession

um jeden Preis ein genau umgrenztes künstlerisches Programm verwirklichen wollen, auch nicht einige durch Gemeinsamkeit der Kunst- und Weltanschauung verbundene Gesinnungsgenossen und Arbeitsgemeinschaftler, wie es die römischen Nazarener, die Barbizoner, die Präraffaeliten waren, sondern hier ist eine Schar von Künstlern zusammengetreten, die auf neuen Wegen neue Möglichkeiten des künstlerischen Ausdrucks suchen, aber bei diesem Suchen sehr verschiedene neue Wege einschlagen und demzufolge auch sehr verschiedene neue Möglichkeiten der Lösung erkennen. So reicht die Skala des künstlerischen Ausdrucks von den gewollt-naiven planimetrischen Experimenten Paul Klees und den trocken-primitiven architektonischen Konstruktionen Alexander Kanolds bis zu dem blühenden Kolorismus eines Julius Heß und dem im besten Sinn expressionistischen Temperamentsausbruch Karl Caspars, ja bis zu der idyllischen Poesiehaftigkeit Rudolf Siecks. Auf diesem Weg gibt es viele Stationen zu passieren: nicht alle sind erfreulich und nicht überall wird man überzeugt, wenn auch oft in erstaunlicher künstlerischer und pseudokünstlerischer Beredsamkeit mit Formen und Farben auf einen eingeredet wird. Zuweilen hat man auch den Eindruck, daß billiges, geschmäcklerisches Mitläufertum am Werke sei, oft wieder will es einem scheinen, daß die Lust, das gute Alte zu zerstören, Formen einzureißen und geheiligte Gesetze zu zertrümmern, stärker sei als das Vermögen, zwingendes Neues an seine Stelle zu setzen. Das sind unerquickliche Erscheinungen, indessen dürfen sie niemanden verdrießen im Hinblick auf das Ganze: sie sind die Begleiterinnen jeglicher neuen Bewegung, sie schleifen sich allmählich ab und werden mit Naturnotwendigkeit dereinst von

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WALTER TEUTSCH DIE LANDSCHAFT MIT DER LINDE
Ausstellung der Münchner Neuen Secession

den Besonnenen abgestoßen werden, ja sie sind im Bilde der Gesamtheit als wirkungsvolle Kontraste und als charakteristische Verirrungen nicht ohne Bedeutung und Geltung.

Trotzdem möchte ich mich mehr an die positiven Erscheinungen halten und sie mit einigen Worten zu kennzeichnen versuchen. KARL CASPARS religiöse Malereien sind über die Bezwingung des Formalen und Koloristischen hinaus starke Bekenntnisse zu einer vertieften Auffassung christlicher Probleme. Die heiligen Geschichten sind hier — ähnlich und doch auch wieder anders wie einst in Uhdes Neueinkleidung der testamentarischen Begebenheiten — in zeitgenössische Beleuchtung gerückt, der heiße, rasche Atem der Gegenwart ist in ihnen, ohne daß ihnen der primitive Reiz völlig genommen wäre, der etwa die holdselig-naiven Darstellungen biblischer Geschichten durch die alten oberdeutschen Maler auszeichnet. Trotzdem ist es nicht eine erklügelte und fein ersonnene Mischung von Elementen, sondern das strömt mit zwingender Kraft aus einem Temperament, dem man es gerne zugute hält, wenn es einmal über das Ziel hinausschießt. Manchem will es scheinen, das sei diesmal bei dem großen, in der Art eines Altarwerks gehaltenen Triptychon „Passion“ der Fall, das im Mittelbild eine Pietà und in den mehrfach unterteilten Flügeln in

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ausstellung der
Münchner Neuen Secession

CARL CASPAR
TAUFE IM JORDAN

SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ausstellung der Münchner Neuen Secession

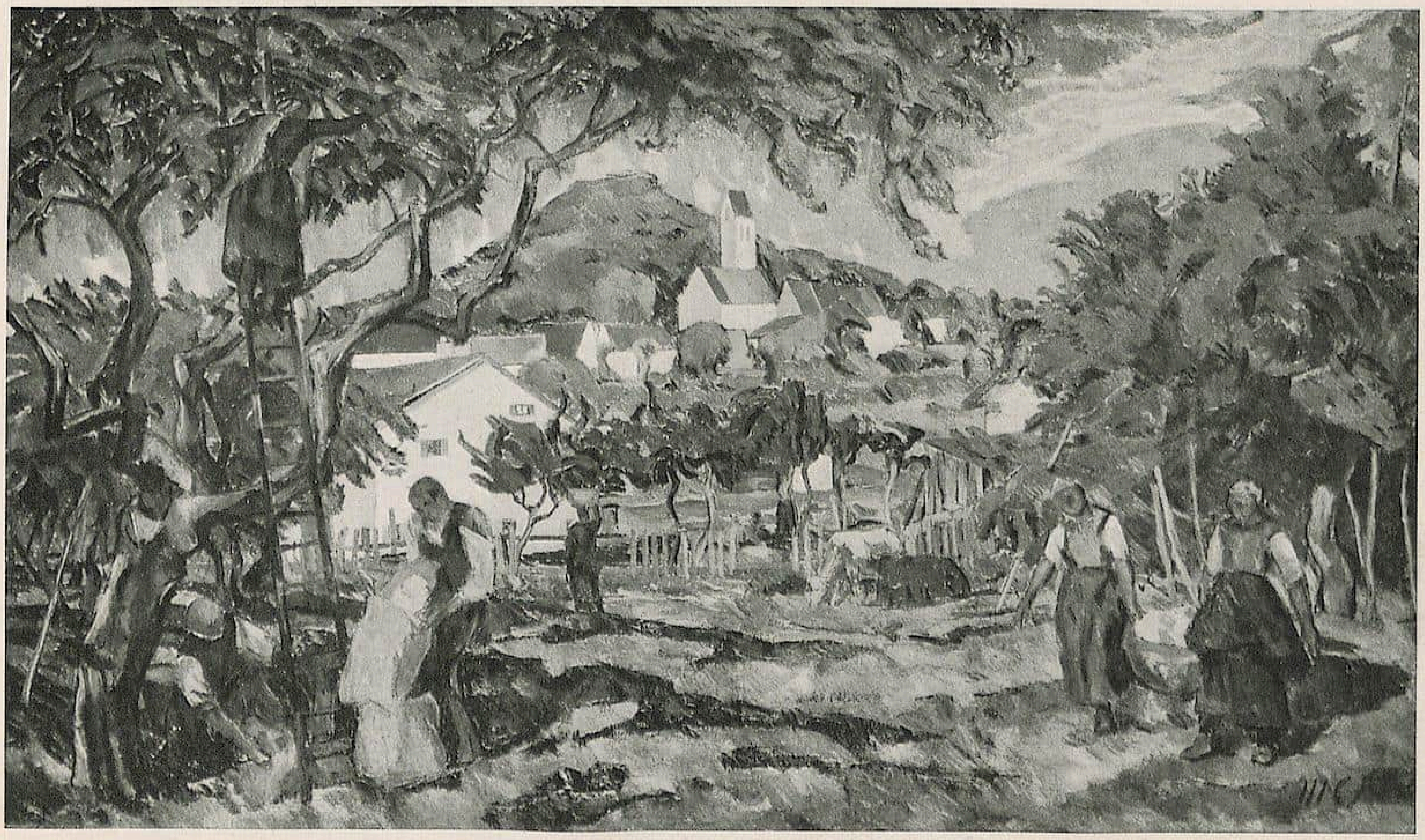
JULIUS HESS
MUTTER UND KIND

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ausstellung der
Münchner Neuen Secession

GUSTAV JAGERSPACHER
HERRENBILDNIS

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Ausstellung der
Münchner Neuen Secession

MARIA CASPAR-FILSER
OBSTERNTE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OSKAR COESTER ABENDLANDSCHAFT

Ausstellung der Münchner Neuen Secession

Art der Kreuzweg-Bilder die Stationen von Christi Leidensweg zum Gegenstand hat. Auf alle Fälle kommt hier eine starke musivische, auf den Rhythmus der Farbe eingestellte Wirkung zustande, die besonders dann am Platze wäre, wenn man es mit dem Entwurf zu einem Glasgemälde zu tun hätte. Als Tafelbilder sind „Johannes auf Patmos" mit dem stürmischen Rot in der farbigen Gesamthaltung und die „Jordan-Taufe" (Abb. S. 427) unbedingt als geschlossener und gerechter anzusehen. MARIA CASPAR-FILSER ist im Letzten malerischer als ihr Gatte und mehr auf Ausdruck als auf Empfindung eingestellt. Rein koloristisch ist ihr Blumenstilleben neben den Arbeiten Lichtenbergers einer der stärksten sinnlichen Eindrücke, die man von der Ausstellung mitnimmt, die „Obsternte" (Abb. S. 430), ein Motiv, das die Künstlerin seiner rhythmischen und atmosphärischen Möglichkeiten wegen schon des öfteren behandelt hat, ist in einer neuen Variante in die Art farbiger Stilisierungen, die wir an einem echten Fresko schätzen, hineingewachsen. Auch das andere Künstlerehepaar der Neuen Secession, GUSTAV JAGERSPACHER und HELENE JAGERSPACHER-HÄFLIGER, ist mit feinen Werken vertreten. Gustav Jagerspachers Akte werden immer delikater und vornehmer im Kolorit. Das Inkarnat, ganz entsinnlicht, leuchtet oft auf wie seltene Edelsteine. Die räumliche Anordnung von Jagerspachers Bildern, die Eröffnung stimmungsvoller Perspektiven in landschaftliche Fernen, gemahnt, in den Geist unserer Zeit übersetzt, an Giorgione. Vollendet im farbigen Aufbau und nobel in der Charakteristik ist das Bildnis des Herrn Arbini; für mich bedeutet es den Typus eines repräsentativen Herrenbildnisses mit den künstlerischen Mitteln der jungen Malerei (Abb. geg. S. 424 u. S. 429). Helene Jagerspacher ist bei ihrem kleinen Bildchen scherzhaft geworden in Motiv und Technik. Sie versetzt uns in das Atelier ihres Gatten und stellt ihn dar, wie er an einem seiner berühmten liegenden Akte malt; der Witz der kleinen Arbeit ist, daß sie von Gustav Jagerspachers Palette heruntergestohlen erscheint.

JULIUS HESS, den wir längst als Meister des Stillebens kennen, der gern vor beinschwarzen Hintergründen starkfarbige Ensembles von exotischer Buntheit zu malerischen Einheiten zusammenzwingt, hat nach längerer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Pause wieder ein Bildnis gesandt, eine Mutter mit ihrem Kind, innig im Ausdruck, ohne im geringsten genrehaft zu sein; im poetischen, farbigen Klang eines der schönsten und einprägsamsten Bilder der Ausstellung, durchaus „gekonnt", in jeder Einzelheit wie in der Gesamtwirkung, ohne doch irgendwie das Könnerische zu betonen oder bewußt herauszukehren (Abb. S. 428). Im gleichen Saal hängt eine staffierte Landschaft von WALTER TEUTSCH (Abb. S. 426), dessen Art kürzlich an dieser Stelle (siehe Juniheft) zu umreißen unternommen wurde; auch an ihr finde ich diese Poesie der Farbe, die Heß auf sein Bildnis zu bringen wußte.

Ein Maler, der nicht nach jedermanns Geschmack sein wird, für den aber das Malen in gleicher Weise wie für Caspar Temperamentssache ist, scheint mir ALFRED H. PELLEGRINI zu sein, in seinem Bild „Begegnung" wirkt sich eine ganz eigenartige Auffassung der Welt und ihrer Erscheinungen aus, die der ähnlichen Zielen zustrebende J. W. SCHÜLEIN, dessen „Heimsuchung" einem hier einfällt, trotz eines beachtenswerten technischen Rüstzeugs nicht zu erreichen weiß. Dagegen besteht eine Geistesverwandtschaft zwischen Pellegrini und EDWIN SCHARFF, den ich, soweit seine Gemälde in Frage kommen, nur nicht so bereitwillig dem Konstruktivismus hingegeben sehen möchte. Dem Gegenständlichen näher und dem Leben vertrauter bleibt Scharff als Plastiker, wenn er auch hier, wie seine Bildnisbüste der Schauspielerin Annie Mewes beweist (Abb. S. 432), leise übersetzt; indessen ist ja zuletzt jede echte Kunst, die die Persönlichkeit passiert hat und sich nicht mit einer Wirklichkeitsabschrift begnügt, Uebersetzung. Aehnlich ist BERNHARD BLEEKERS Kunst in ihrer plastischen Aeußerung einleuchtender und formgerechter als in ihrer malerischen, in der sich der Künstler mit fernen Anklängen an die Art des Hans von Marées, im Genialisch-Skizzenhaften und in kecker farbiger Improvisation ergeht. Eine verheißungsvolle Neuerscheinung ist OSKAR COESTER, dessen sensible Farbenkultur und restloses Ausschöpfen landschaftlicher Stimmungen schon gelegentlich einer Ausstellung der Neuen Secession in der Galerie Caspari auffielen. Diesmal hat er neben Abendstimmungen, die aus der Höhe den Blick auf schwermütige Landschaften freigeben (Abb. S. 431), auch ein seltsames Figurenbild gesandt: „Abrahams Schoß", das den vielversprechenden Künstler von verheißungsvoller neuer Seite zeigt.

Allerlei Bemerkenswertes möchte ich zum Schluß wenigstens noch andeuten: so ein sonniges Strandbild von MAX FELDBAUER, ein Verandabild von saftiger Grünmalerei, das RUDOLF GROSSMANN zum Urheber hat (Abb. S. 425), die Soldatenköpfe von JUTZ, SIECKS oberbayerische Landschaftsgedichte (Abb. S. 424), SCHINNERERS interessante Figurenbilder, des verstorbenen E. v. KAHLER Aquarelle, die phantasievollen Zeichnungen von KUBIN, Arbeiten von OTTO KOPP und LICHTENBERGER — womit übrigens nicht gesagt sein soll, daß damit nun der ganze Vorrat an positiven Werten der Ausstellung erschöpft sei. Es kommt immer auf die Einstellung der Stimmung und des Geschmacks an mit ihrem stetigen Wechsel innerhalb des Individuums, wie innerhalb einer Vielheit von Individuen ist das Urteil darüber, was bedeutungsvoll ist und was nicht, einer ständigen Veränderung unterworfen. So hat auch die hier getroffene Auswahl von Werken und die Einwertung der Werke nur persönliche Geltung.

EDWIN SCHARFF BILDNISBÜSTE
Ausstellung der Münchner Neuen Secession

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HERMANN GEIBEL ADLER

HERMANN GEIBEL

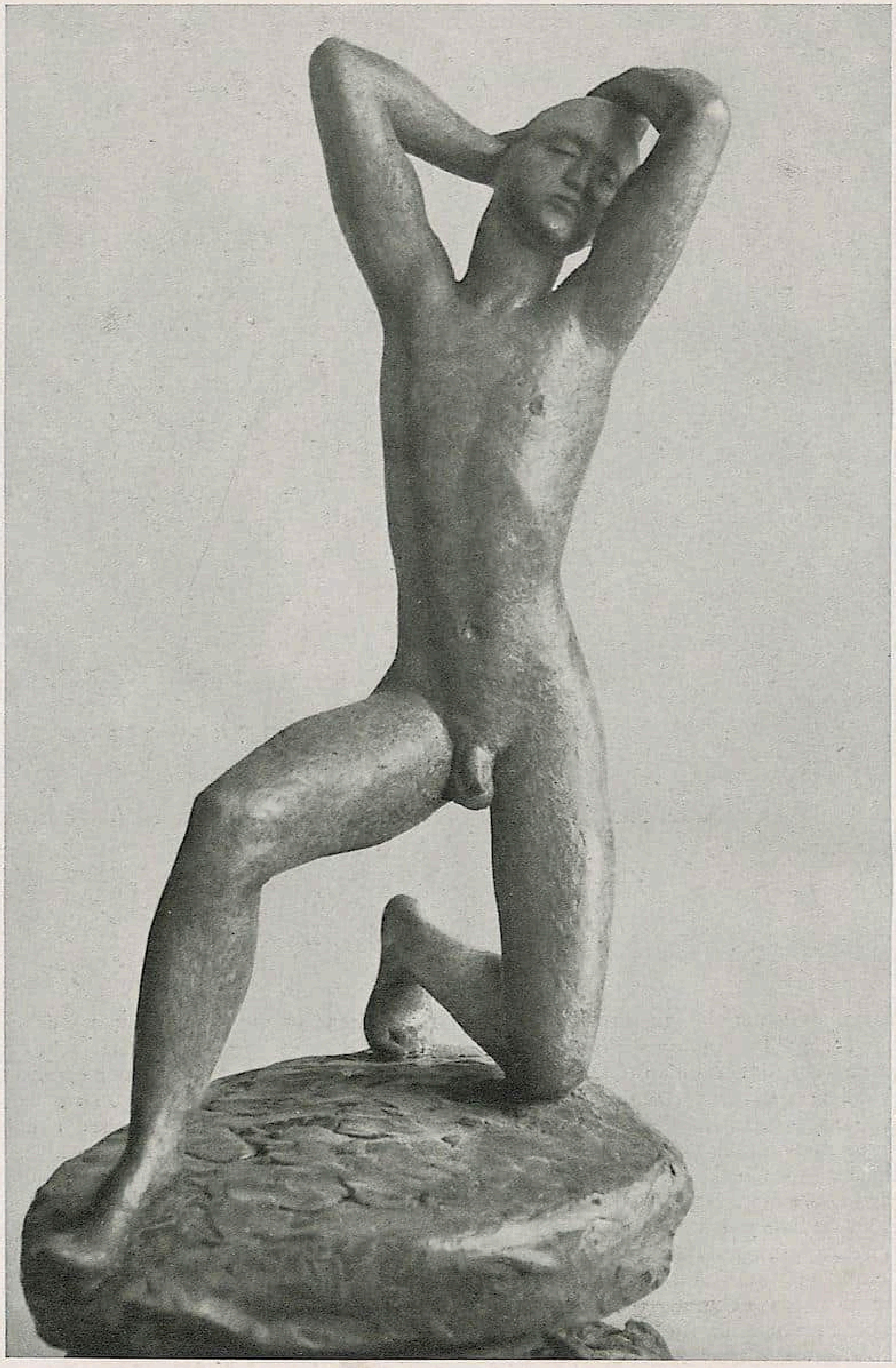
Von Jos. Popp

Hermann Geibel ist zu Freiburg i. Br. am 14. Mai 1889 geboren. Nach kurzem Besuch der Dresdener und Münchener Akademie widmete er sich hauptsächlich dem Naturstudium, insbesondere jenem der Tiere. Der Münchener Zoologische Garten bot ihm hierfür vielfache Anregung. Die Form als solche, Leben und Bewegung, der Charakter des Tieres wurden in individuellen Studien und guten typischen Schöpfungen herausgearbeitet. Das Glück eines größeren Auftrages machte den Künstler mit den dekorativen Aufgaben der Plastik bekannt und brachte ihm manch neue Erkenntnis, zumal für die Klärung des Körperlichen und Räumlichen. Da rief ihn der Krieg, aus dem er mit zerschossener Rechten heimkehrte. Geibel hat dann ein Jahr lang mit der Linken gezeichnet und modelliert. Bald drängte es ihn, auch die Rechte wieder gebrauchsfähig zu machen: in eigens erdachten Werkzeugen, deren Griffe er selbst schnitzte, schuf er sich für Messer, Meißel und Hammer eine passende Handhabung. Inzwischen hatte sich auch seine künstlerische Auffassung weiter geklärt: er kam ein bedeutendes Stück vom Naturalismus los, gewann eine strengere Form und eine deutlichere Lagerung der Teile. Die menschliche Gestalt erregte nun sein Interesse.

Wie bei so vielen Künstlern hängt auch bei Geibel der weitere Fortschritt davon ab, ob und inwieweit ihm ein gütiges Geschick Aufgaben stellt, an denen er wachsen und sich vollenden kann.

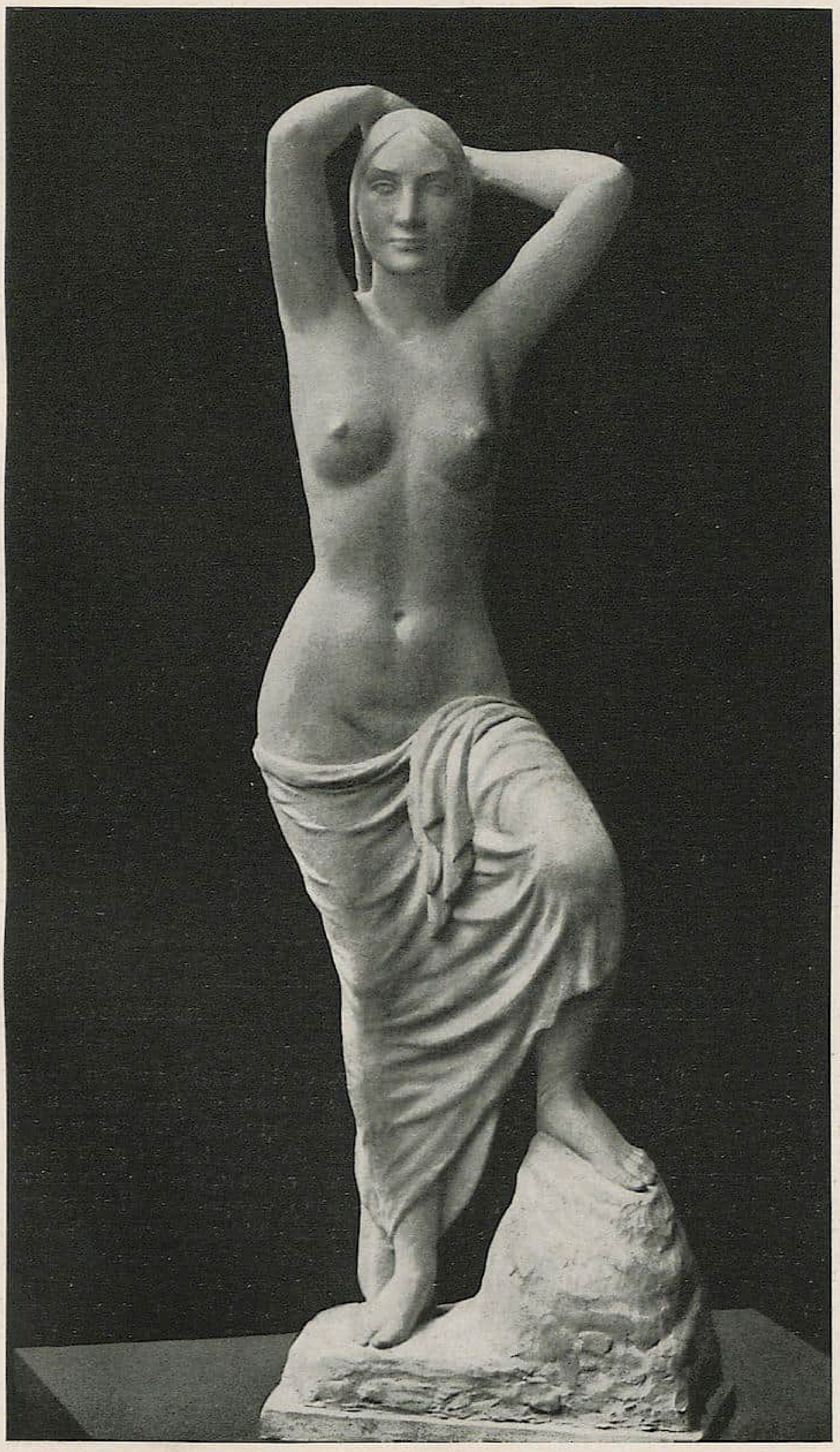
Obwohl Geibel von der Natur ausgeht, ist er doch wesentlich Stilist. Er ist der Meinung, daß man das rein Naturalistische bald innehat und dann Arbeit wie Künstler uninteressant werden. So schafft Geibel jetzt gerne

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



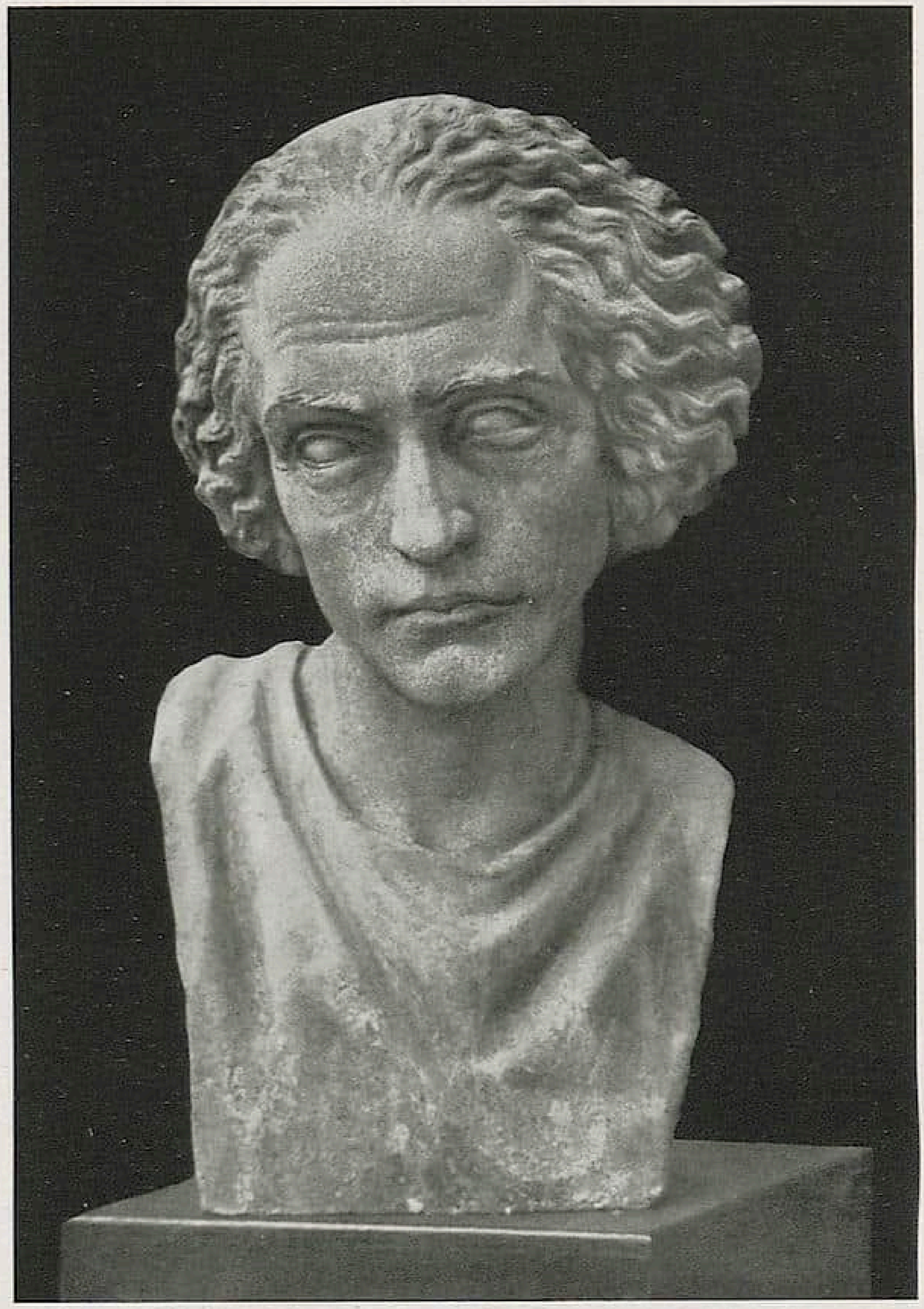
HERMANN GEIBEL — KNIENDER JÜNGLING

BM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HERMANN GEIBEL GÖTTIN

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HERMANN GEIBEL MÄNNERKOPF

aus der Phantasie, in der das dynamische und rhythmische Gefühl ungehemmter zu Wort kommt und sich der künstlerische Vorstellungsbesitz an wirksamen Motiven freier entwickeln läßt. Die Natur und ihr Studium ist ihm nur mehr eine Quelle der Erfrischung und Verfeinerung des einzelnen. Als Plastiker sucht Geibel zunächst und zumeist die Form, die er in ihrer Notwendigkeit sichtbar und fühlbar machen will. Damit kommt er zu Grundsätzen, wie sie Marées ausgesprochen und verkörpert hat: das Tektonische und Funktionelle ist und bleibt das Entscheidende. Im Gegensatz zu Hildebrands Anschauung, daß das Quälende der kubischen Form durch die Angleichung der plastischen Form an das Relief zu überwinden ist, will Geibel gerade das Dreidimensionale in seiner vollen Eigenart herausstellen und sich auswirken lassen. Er versucht dies etwa im Sinne Maillols durch möglichste Vereinfachung. Die zu naturhafte Einzelheit wird unterdrückt, das Ganze nur durch charakteristische, wesentliche Gliederungen und eine fein durchgebildete Oberfläche belebt. Das stofflich Reizvolle bleibt ebenso erhalten wie die Schönheit des Darstellungsmaterials.

Ist in diesem Sinne auch noch nicht alles restlos geglückt, so zeichnen sich doch die meisten Arbeiten Geibels jetzt schon durch die Klarheit der Anschauung und bemerkenswerte Reife, wie interessante Problemstellungen aus. Die Reihenfolge seiner Werke zeigt durchaus die aufsteigende Linie.

„Junger Bär“, dunkles rostbraunes Gußeisen,

B M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

25 cm (Abb. S. 438). Diese Naturstudie will die volle Frische des Wirklichkeitseindruckes bis zum dichten Fell wiedergeben. Daher auch die Wahl des Materiales, das in seiner Derbheit der zottigen Oberfläche gut entspricht. Das Plumpe und doch wieder so Bewegliche dieser kugeligen Tiermasse kommt trefflich zum Ausdruck, wie die putzige Art des Hockens und neugierigen Schauens. Innerhalb der festgeschlossenen, aber sehr lebendigen Silhouette quellen die rundlichen Formen plastisch auf und schieben sich beinahe humorvoll gegeneinander, wodurch ins Ganze ein köstlicher Genrezug kommt.

„Laufender Löwe", Naturstudie in Bronze, 45 cm lang (Abb. S. 440). Das mächtigste aller Raubtiere ist hier in seiner vollen Wucht und Elastizität zugleich gegeben. Energievolle Spannung und leises Katzenschleichen vereinigen sich zu unheimlicher Beweglichkeit. Der Kopf wird zum sachlichen und künstlerischen Höhepunkt der ganzen Erscheinung, die höchst charakteristisch ist. Außerdem wurden Umriß wie Oberfläche sorgfältig durchgearbeitet; die Durchblicke zwischen den Beinen sind der Gefahr der Durchlöcherung glücklich entgangen, sprechen sogar entscheidend für den Bewegungseindruck mit.

„Männerkopf" aus Kunststein, etwas überlebensgroß (Abb. S. 436). Er ist die Vorstudie für den hl. Michael. Aus den Kriegseindrücken entstanden, eignet ihm eine starke Stimmung, die ihn formal jener Zeit nähert, die ähnlich konzipierte, die Gotik. Es ist

HERMANN GEIBEL MICHAELSBRUNNEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

aber kein Archaisieren, sondern eine aus innerer Verwandtschaft und früher Gewöhnung gewonnene Beziehung: schon den jungen Geibel interessierten die Plastiken des Freiburger Domes, den Aelteren zogen die Bamberger Skulpturen an. Rein und hoheitsvoll prägt sich das miterlebende Leid in die edel herben Züge.

„Michaelsbrunnen", 70 cm hoher Bleiguß auf einer Brunnensäule (Abb. S. 437). Hier wird das Grundmotiv des eben besprochenen Kopfes auf die ganze Gestalt übertragen und durch die Handlung der Gedanke des gerechten Kampfes hereingebracht. Der dekorative Aufbau wirkt sicher und geschlossen, er ist von feinem ornamentalem Reiz. Besonders geschickt ist die Ueberleitung vom Kapitäl zur Statue, durch den geringelten Schweif und Hals des Drachen; das Zusammengehen der Vertikale in der Figur und Säule ergibt die tektonische Einheit.

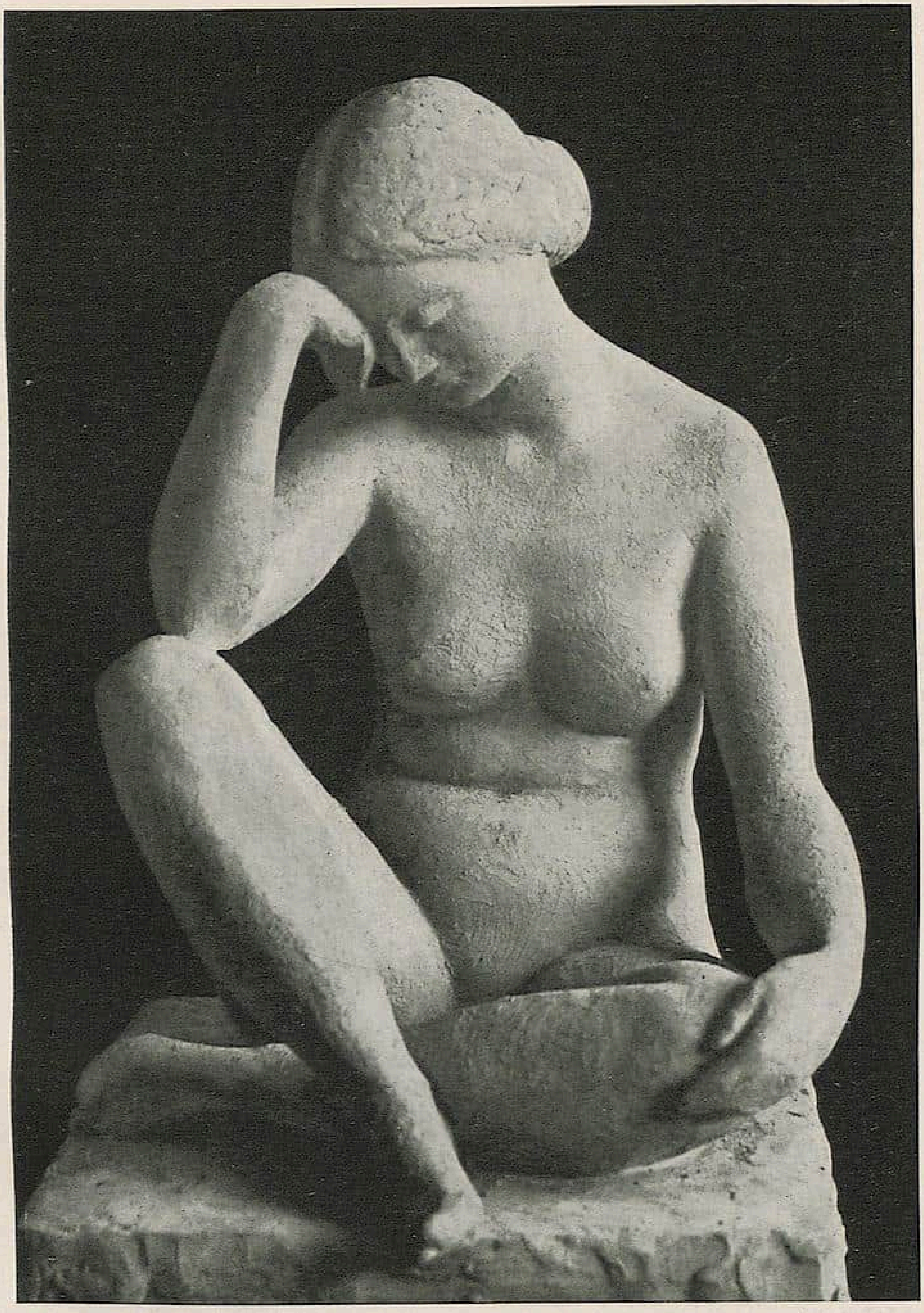
„Göttin" — Gipsmodell — 70 cm, als Entwurf für eine Gartenplastik (Abb. S. 435). Die freie Entfaltung des schönen Körpers, seine innere und äußere Ruhe, geben eine edle Darstellung der großen und stillen Natur. In Verbindung mit Blumenbeeten oder Wasser könnte das Werk überaus stimmungsvoll wirken.

Der „Kniende Jüngling" (Abb. S. 434) stellt sich das Problem, den Raum nach seinen drei Dimensionen sinnenfällig zu machen. So erstreckt sich von der senkrechten Achse des Rumpfes der rechte Oberschenkel nach vorne, der linke Unterschenkel nach hinten, die Ellenbogen bilden mit den Kniegelenken eine ideale Fläche, in die der Leib im wesentlichen eingebettet erscheint. Durch die rückwärts greifenden Oberarme kommt der Kopf zu einer leichten Tiefenbewegung und klingt die nach ihm drängende Bewegung wie in einer schalenmäßigen Weitung aus. Mit dem Hintüberbeugen einigt sich eine schmerzliche Sehnsucht nach dem vollen Erwachen.

Die „Kauernde" (Abb. S. 439) ist ein Beispiel für weitgehendste Vereinfachung der Körperformen. Sie ist aus dem Ton hohl heraus und aufmodelliert, wodurch sie eine allseitige Rundung gewann, obwohl wesentlich auf Vorderansicht gearbeitet. Trotz der kubischen Geschlossenheit lösen sich alle Hauptteile klar aus der Gesamtform; geschickt und wohlig schließen sich die Extremitäten um

HERMANN GEIBEL — JUNGER BÄR

SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HERMANN GEIBEL KAUERNDE

den Rumpf. Der Kopf gibt der ruhigen Körperarchitektur durch seine geistige Versenktheit den äußeren und inneren Abschluß.

„Adler“, 3:2 m (Abb. S. 433). Er bildet den halbrunden Abschluß über der Attika des Haupteinganges zum Genesungsheim auf dem Plättig im Schwarzwald. Professor Kreis hat als Erbauer die dekorative Wirkung vollauf anerkannt. Wir können hier leider nur die machtvolle Silhouette des prächtigen Tieres geben. Die Arbeit erstand noch vor dem Krieg und erweist des Künstlers besondere Fähigkeit für stark tektonisch gehaltene Plastik. Die Vielseitigkeit seiner Begabung zeigen die Kleinplastiken in der heurigen Secessionsausstellung. — Villeroy & Boch oder eine unserer deutschen Porzellanfabriken sollten Geibel gerade für dieses dankbare Gebiet gewinnen.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

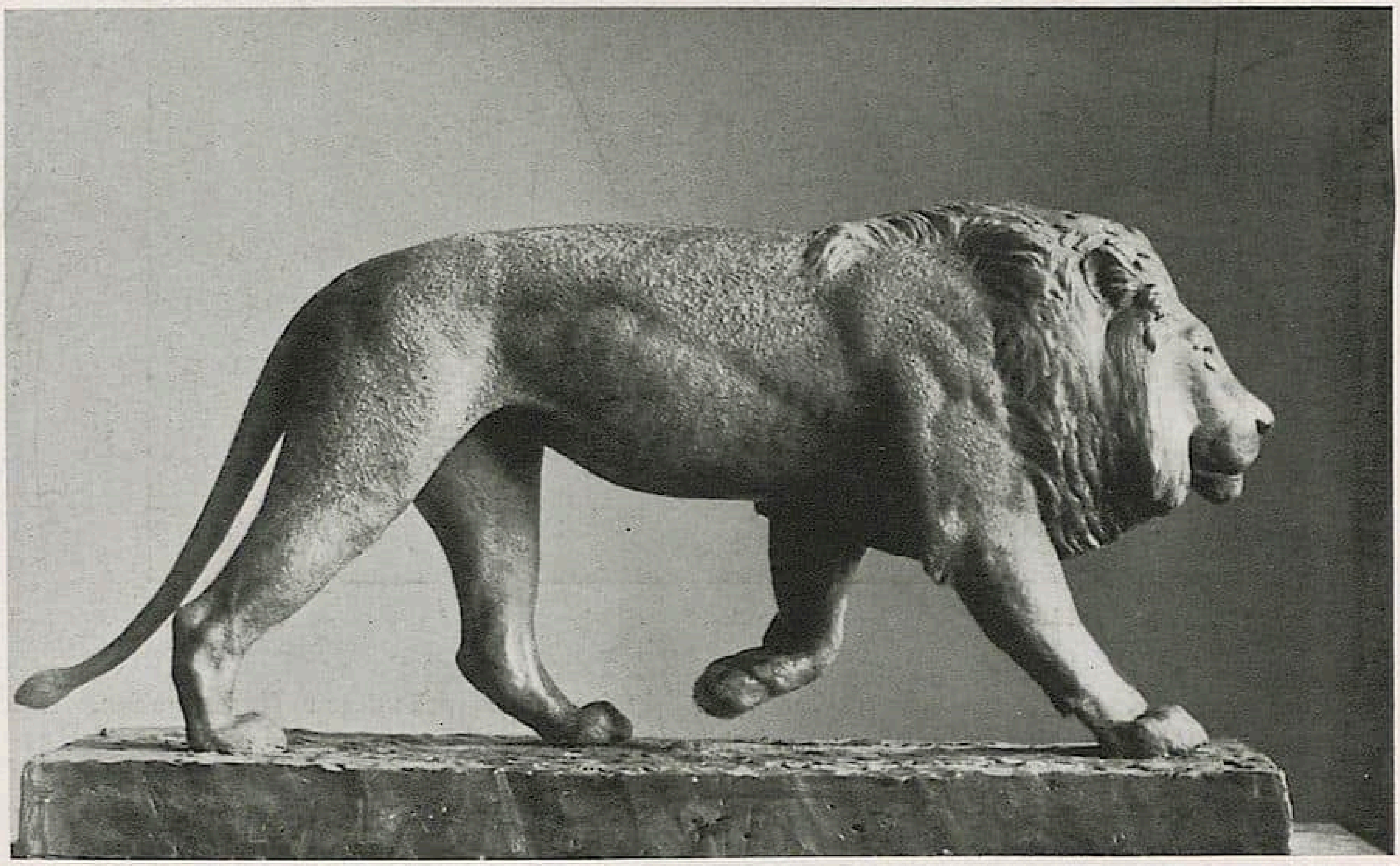
NEUE KUNSTLITERATUR

Schwarz, Karl. Das graphische Werk von Lovis Corinth. Gebd. M 35.—. Berlin, Fritz Gurlitt.

Daß in den letzten Jahren eine ziemlich stattliche Reihe von Oeuvre-Katalogen bekannter Graphiker herausgekommen ist, ist als erfreuliches Zeichen für das neuerwachte Interesse und Verständnis an den Werken der Graphik begrüßenswert, namentlich nachdem diesem Interesse schon wieder ein rasches Ende prophezeit worden war. Die vorliegende ausgezeichnete Arbeit von Schwarz ist aber auch noch speziell dadurch sehr verdienstlich, als durch sie das umfangreiche Werk von Lovis Corinth doch mehr bekannt und gewürdigt werden wird, als dies bisher der Fall war; waren doch nur die von der Panpresse gedruckten zyklischen Werke, wie das Buch Judith und das Hohe Lied weiteren Kreisen als spezielle Vertreter Corinthscher Graphik geläufig, während die stattliche Reihe der Akte, Genredarstellungen und Köpfe — der Katalog zählt insgesamt 246 Nummern auf — weniger an die Oeffentlichkeit getreten war, obwohl gerade der Umstand, daß es sich häufig um graphische Wiedergaben bekannter Werke des Künstlers handelte, ihnen weitere Verbreitung hätte verschaffen sollen. Die große Anzahl von Illustrationen — fast 130 auf 32 Tafeln — nach diesen feinen Arbeiten vermag den Originalen sicherlich neue Freunde und Bewunderer zu schaffen. Dem eigentlichen, mit großem Fleiß und eingehender Sorgfalt in der Aufzählung der einzelnen Zustände geschaffenen Kataloge geht eine Würdigung der Bedeutung des Künstlers für Radierung und Lithographie voraus, die mit Recht die souveräne Beherrschung der künstlerischen Mittel, die Vielseitigkeit und Freiheit des Schaffens betont. Auch das chronologische und das systematische Verzeichnis der einzelnen Blätter bedeutet eine erfreuliche Bereicherung des vornehm ausgestatteten Werkes. Dr. W. B.

Klein-Diepold, Rudolf. Das deutsche Kunstproblem der Gegenwart. Gebd. M 1.50. Berlin, B. Behrs Verlag, Friedr. Feddersen.

Mit guten geschichtlichen und künstlerischen Waffen verteidigt der Verfasser tapfer und gewandt deutsche Art. Er ist kein Phantast, der blind wütet gegen alles Fremde, der verblendet wäre von der berauschenden Glorie südlicher Kunst. Er beurteilt das Gute nicht auf Grund neuester Schlagworte und hält den Ueberschätzern französischer Malerei Werke von Blechen, Menzel, Leibl, Böcklin entgegen. Er erkennt an, daß die französische Malerei in manchen Punkten malerischer war als die deutsche, daß aber jene an Kraft und Tiefe der Anschauung und des zeichnerischen Ausdrucks der deutschen nicht einmal im Durchschnitt überlegen ist. — Kann ich dem Verfasser nicht zustimmen in seiner Herabsetzung des Impressionismus, in seiner Ueberschätzung des Einflusses Liebermanns zum Nachteile deutscher Kunst, so bleibt doch schon das erfreulich, daß Klein-Diepold einmal auf die zeichnerische Ueberlegenheit deutscher Kunst hinweist. — Ich wünsche der fesselnden Schrift, die frei von Kunstjargon und Weitschweifigkeiten, recht viele Leser. Manch Tüchtigen wird sie im Weg bestärken. Bredt



HERMANN GEIBEL — LAUFENDER LÖWE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BRUNO LILJEFORS — FUCHSFAMILIE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PAUL WEBER — OBERHESSISCHE KINDERGRUPPE (1868)

Großh. Landesmuseum, Darmstadt

PAUL WEBER

Von Adolf Beyer

Im Alter von nahezu 94 Jahren starb im letzten Herbst in München ein deutscher Maler, dessen ganz ungewöhnlich reiches Schaffen eine weit größere Beachtung verdient, als es seither gefunden. Paul Weber war gewiß kein unbekannter Mann gewesen, sein ungeheuer umfangreiches Werk, seine Beteiligung an zahllosen Ausstellungen, seine freundschaftlichen Beziehungen zu vielen unserer Besten während mehr als zwei Menschenaltern hatten seinen Namen bekannt gemacht. Daß eine so stille, innige und gediegene Kunst, so wundervolle poetische Schilderungen des deutschen Waldes wie die Paul Webers indes nicht in weit größerem Maße volkstümlich und verbreitet, daß ihm in den langen Jahren seines Schaffens in keinem Kunstblatt eine ausführliche Würdigung zuteil wurde, daß überhaupt so selten Werke von ihm in Kunst- und Familienblättern vervielfältigt wurden, daß nur wenige deutsche Galerien Werke von ihm besitzen, ja daß man ihn auf der Jahrhundertausstellung in Berlin 1906 ganz vergessen hatte, ist schwer verständlich und teilweise nur damit zu erklären, daß sehr viele seiner Hauptwerke sofort nach dem Entstehen nach Amerika gingen und daß er zahllose seiner besten Schöpfungen, die vor der Natur gemalten, ganz wundervollen Studien, nur selten aus der Hand gab, — vor allem aber wohl durch seine ganz ungewöhnliche Bescheidenheit. Der rastlos tätige Mann fand alles Glück nur in seiner Arbeit und war frei von jedem Strebertum.

Paul Weber war der Sohn eines Hofmusikers in Darmstadt, er wurde dort — es liest sich wie eine Kleinstadtgeschichte aus der Biedermeierzeit — hoch oben auf dem Stadtkirchturm 1823 geboren. Es mußte zu dieser Zeit stets ein Musiker auf dem Turme wohnen und Webers Vater hatte dies Los getroffen. Sehr früh erhielt der begabte Junge künstlerische Eindrücke. Die damalige Residenz Darmstadt war ja eine gar kleine stille Stadt, indes hatte der Hof künstlerische Interessen, unterhielt ein vortreffliches Theater, eine ganze Anzahl tüchtiger Maler, Bildhauer und Kupferstecher arbeiteten dort. Unter dem 1830 verstorbenen kunstsinnigen Großherzog Ludwig I. war die Gemäldegalerie geordnet, vermehrt und zugänglich gemacht worden. Durch den künstlerischen Verkehr des Vaters wurde Paul mit dem tüchtigen Miniaturmaler F. J. Hill bekannt, der die Kunstliebe des Knaben weckte und ihn auf das Studium der Natur hinwies.

„Ungerne besuchte ich die Schule und wo

Ein Teil der in unserem Aufsatz abgebildeten Gemälde befindet sich zurzeit in der Ausstellung im Kgl. Glaspalast in München.

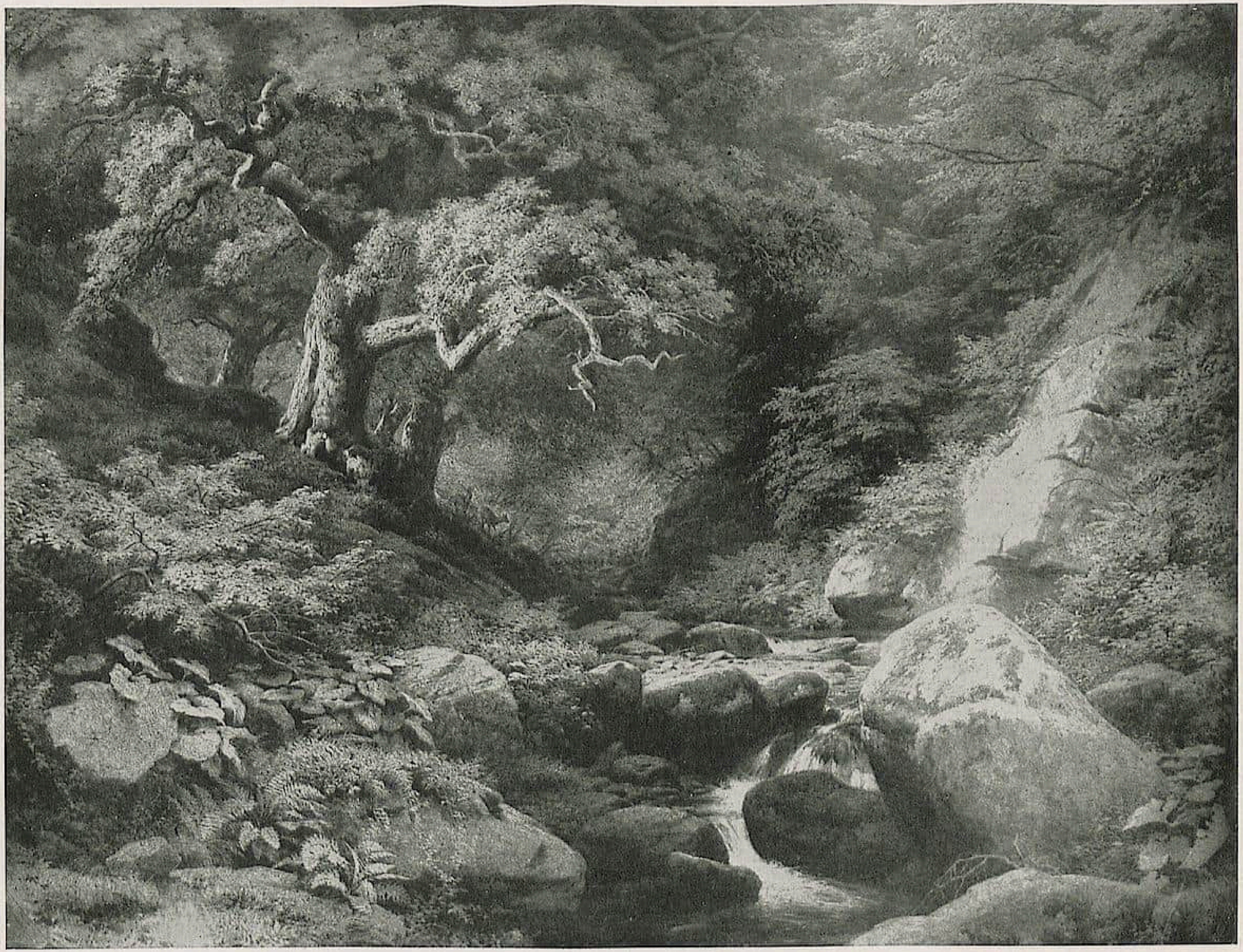
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

442

PAUL WEBER — EICHENHAIN IN AMERIKA (1851)

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

443



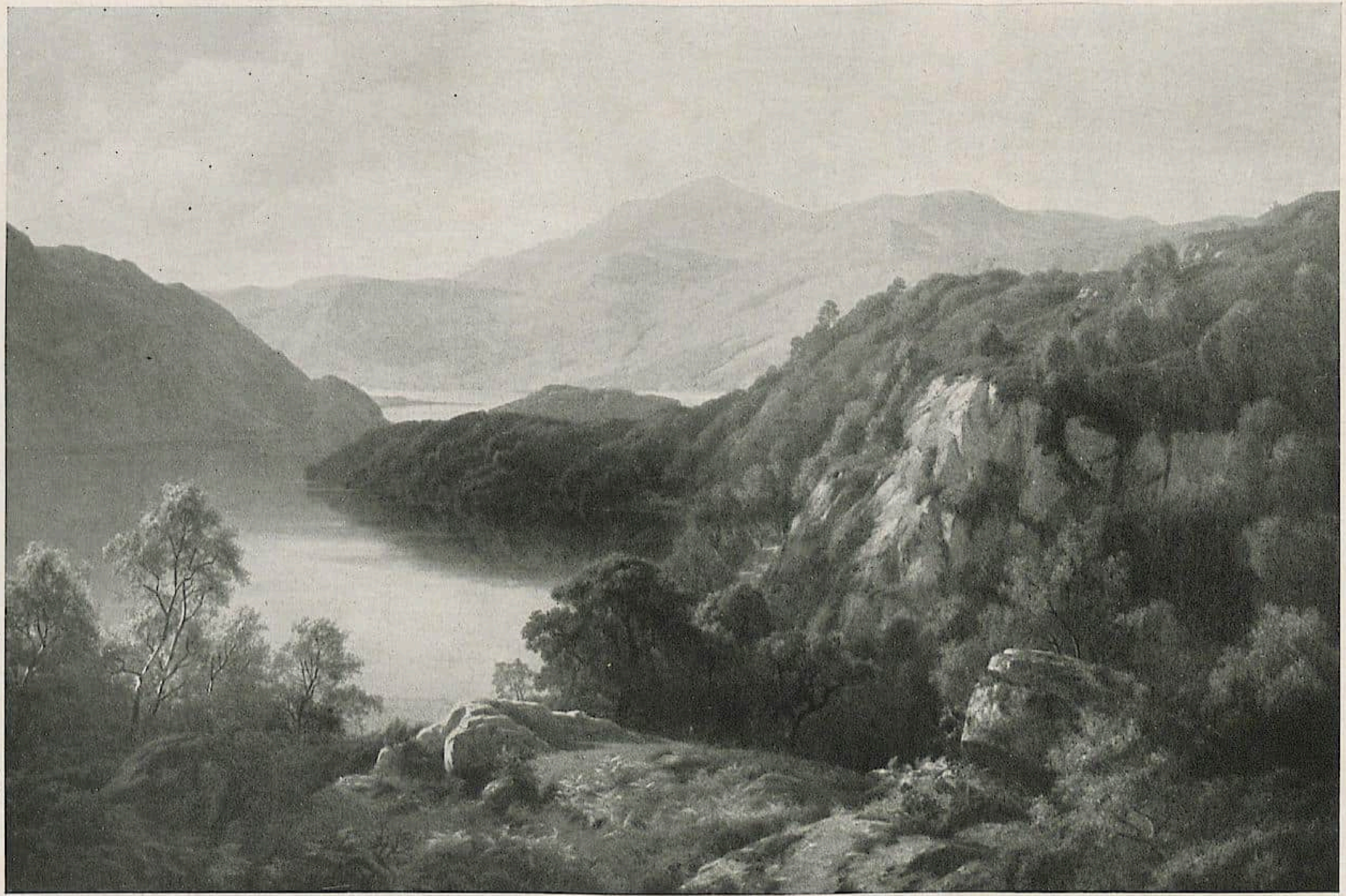
PAUL WEBER — PARTIE AUS DEM MÜHLTAL. EBERSTADT BEI DARMSTADT (1861)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

es nur anging, entschlüpfte ich derselben, um draußen in der Natur, in dem zu dieser Zeit unvergleichlich schönen Großherzoglichen Wildparke zu Darmstadt, in glühendster Begeisterung die herrlichen uralten Rieseneichen zu zeichnen. . . .“ erzählt Weber selbst. Schon mit 13 Jahren wurde er Schüler des gerade von seiner ersten Italienreise heimgekehrten August Lucas, eines auch heute noch vorzüglich geschätzten Meisters aus dem Kreise der um Jos. Anton Koch versammelten deutsch-römischen Maler (seit der Jahrhundertausstellung ist Lucas nun auch in der Nationalgalerie in Berlin vertreten). Lucas war ein hervorragendes Lehrtalent, der von seinen Schülern außerordentlich verehrt wurde. Dort hatte Weber, zusammen mit anderen jungen begabten Darmstädtern, fleißig Akt und Gewandstudien, auch nach der Antike gezeichnet; früh war der Junge in der Lage, sich ein Taschengeld zu verdienen, er zeichnete und aquarellierte Soldaten und andere Leute, von denen er 7 Kreuzer fürs Bildchen bekam. Diese Einnahmen waren um so willkommener, als daheim stets Schmalhans Küchenmeister war. Mit 19 Jahren zog Paul Weber nach Frankfurt a. M. ans Städelsche Institut, wo der kurz vorher dorthin berufene Jakob Becker, ein vortrefflicher Künstler, große Anziehungskraft auf die Jugend ausübte. Dort traf er auch u. a Burnitz und Anton Burger, mit denen ihn dann Freundschaft fürs Leben verband. Bald zog ihn aber (1844) München in seinen Bannkreis. Mit Anton Burger zusammenwohnend, in treuester Kameradschaft Freud und Leid teilend, arbeitete er dort bereits selbständig, erfreute sich aber der freundlichen Anteilnahme und gelegentlichen guten Rats von Karl Rottmann. 1846 durfte Weber zu seiner Freude im Gefolge des damals jugendlichen Prinzen Luitpold von Bayern eine große Orientreise als Zeichner mitmachen. Sie führte ihn über Konstantinopel, Smyrna durch ganz Aegypten, auf der Rückreise nach Griechenland, Sizilien und Italien. Reiche künstlerische Ausbeute in ungemein feinen figürlichen und landschaftlichen Bleistiftzeichnungen und Aquarellen brachte der Unermüdliche heim. Dort litt es ihn aber noch nicht. Der Ruhm der belgischen Koloristen, ihre breite flotte Technik lockte ihn wie so viele andere junge Deutsche nach Antwerpen — im selben Jahre, aber nicht gleichzeitig, studierten dort auch Knaus und Feuerbach. Bei Wappers und Dyckmans wurden hauptsächlich Köpfe gemalt, einen mächtigen nachhaltigen Eindruck machte ihm Rubens. Webers Ziel war damals die Figurenmalerei, vorab das Bildnis. Von langer Dauer aber war die Antwerpener Zeit nicht, Pläne ganz anderer Art waren in dem unruhigen Geist gereift. Noch im selben Jahre gründete Paul Weber einen eigenen Hausstand, er war nach Amerika gegangen und hatte sich mit seiner jungen Gattin, einer Dame

PAUL WEBER — HOF EINES PATRIZIERHAUSES IN BAMBERG (1868)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



PAUL WEBER AUS DEM SCHOTTISCHEN HOCHLAND. LOCH KATRINE (1863)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

aus Frankfurt a. M., in Philadelphia niedergelassen. Dort lebte er zehn Jahre. Schon mit seinen ersten ausgestellten Bildern — Landschaften — hatte er in Philadelphia großen Erfolg, und er entfaltete als Landschafter und Lehrer dort eine außerordentlich fruchtbare und lohnende Tätigkeit. Sind auch fast alle ausgeführten Bilder dieses Jahrzehntes in Amerika verblieben, so zeigen uns doch einige meisterhafte große Naturstudien, die der Künstler mitgebracht hatte, welcher Art seine amerikanischen Landschaften zumeist waren. Diese Bilder muten uns ganz urdeutsch an, wir meinen Motive aus den Wäldern der hessischen Heimat oder aus dem Harz zu sehen. Man vergleiche die Abbildung seines amerikanischen Urwaldes mit dem Waldbach bei Brannenburg (Abb. S. 442 und 451).

Der Maler ist seiner Jugendliebe, den Buchen- und Eichenwäldern, treu geblieben und hat bei der Wahl seiner Motive nur das gewählt, was seinem deutschen Empfinden entsprach. Wie vortrefflich diese Werke waren, konnte man im Glaspalast vor mehreren Jahren (1908) sehen. Weber hatte da ein Bild aus dem Jahre 1857 „Amerikanischer Urwald“, also 51 Jahre nach dem Entstehen ausgestellt — das wunderschöne Bild wirkte in seiner intimen Naturwahrheit aber völlig frisch und nicht im geringsten veraltet, es hat wohl kaum jemand gemerkt, wie alt Webers Werk schon war. 1861 kehrte der Meister über Frankreich und Schottland nach der Vaterstadt Darmstadt zurück. In der landschaftlich so reizvollen Umgebung Darmstadts, in dem Wildpark, den malerischen Tümpeln mit dem üppig wuchernden Vordergrunde, der sogenannten „Ziegelhütte“, an der Bergstraße und im Odenwald fand er dankbare Motive in Fülle. Immer wieder aber zog ihn die Reiselust fort, England, Schottland, Irland, Frankreich, Italien, die Schweiz, Oesterreich hat er von Darmstadt aus besucht, zahlreiche Bildmotive aus diesen Ländern, besonders aus England und Schottland, fanden noch immer den Weg über das große Wasser, von seinen schönen Studien aber sind gar

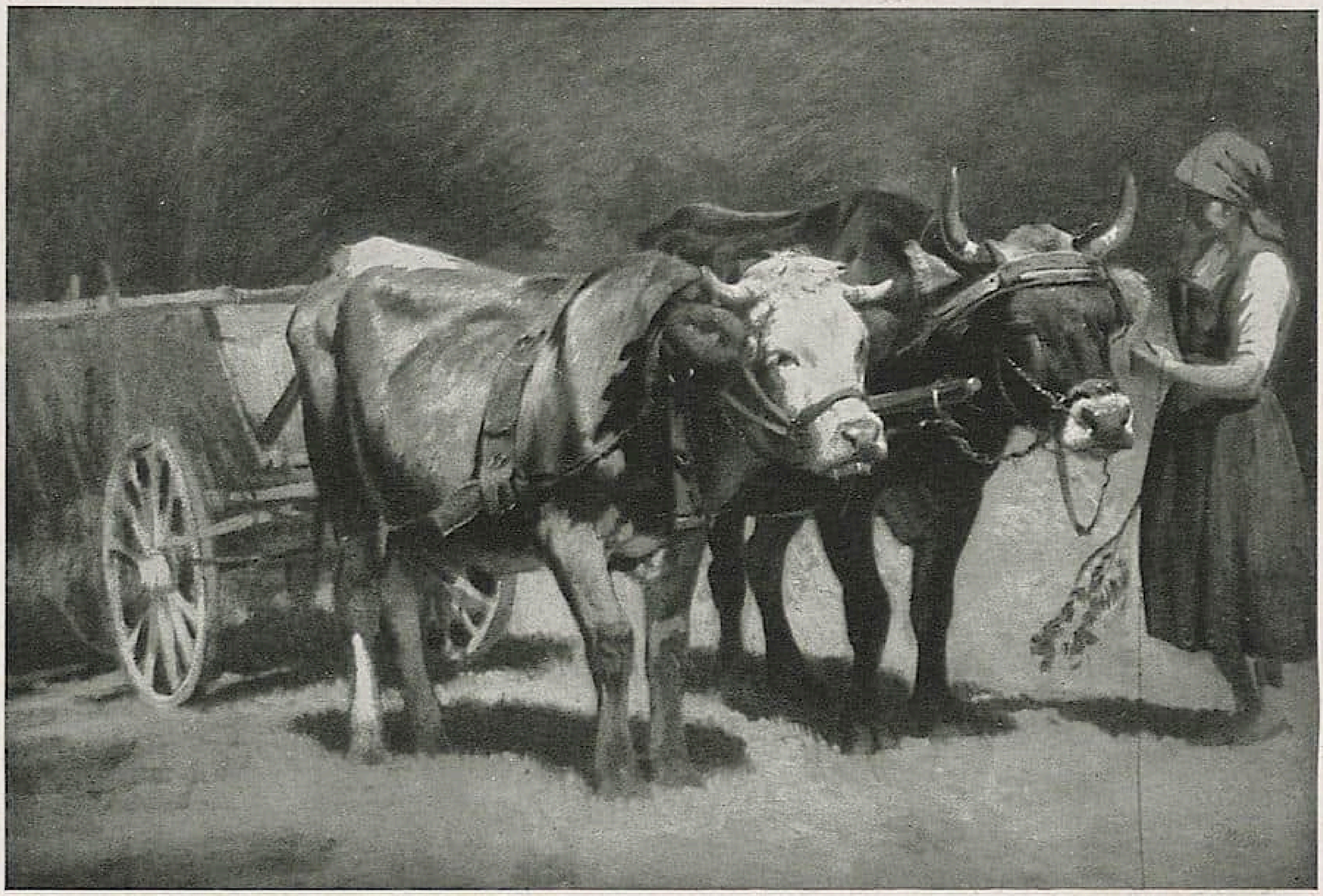
PAUL WEBER — HUFLATTICHSTUDIE (1869)

B M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PAUL WEBER AUS DEM WILDPARK BEI KASSEL (1869)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

manche noch jetzt vorhanden. Auch Paris besuchte Weber öfters, aber er hat in der Stadt selbst, wo er mit dem befreundeten vortrefflichen Frankfurter Adolph Schreyer verkehrte, nie gearbeitet, jedoch malte er (1864) viel Oelstudien und Aquarelle in Barbizon und dem Walde von Fontainebleau. Bei einem dort ansässigen Deutschen, dem Berliner Stilllebenmaler Grönland, bei dem viele deutsche und französische Maler verkehrten, lernte Weber auch den großen Millet und den feinen Charles Jacques näher kennen. Die Pflege der Musik war es, die diese Künstler einander näher brachte. Ihr Einfluß hat sehr befruchtend auf den empfänglichen Weber gewirkt. Bodmer, Teichlein, Brendel gehörten dort noch zu seinem Kreis. Aus dieser Zeit ist das Gemälde „Sandhügel bei Barbizon" und aus späteren Jahren, 1875, das köstliche Stück „Waldinneres von Fontainebleau" vorhanden und ganz besonders hervorzuheben. Eins der hervorragendsten Werke der Darmstädter Zeit, in der auch noch viele Bildnisse entstanden, ist seine schottische Landschaft „Loch Katrine" (Abb. S. 445), das größte seiner mir bekannten Gemälde, das er im Auftrag der Stadt Darmstadt als Hochzeitsgeschenk für Prinz Ludwig von Hessen, nachmals Großherzog Ludwig IV., ausführte (siehe den Karton auf S. 453 des in veränderter Fassung ausgeführten Werkes). Durch dieses vortreffliche Gemälde hat Meister Weber sich die höchste Anerkennung und dauernde Verehrung der kunstsinnigen Prinzessin, der er auch Unterricht erteilen durfte, erworben. Ein sehr großes Bild des Lago maggiore mit zwei Regenbogen, der überaus eindrucksvolle „Rabenstein" (Motiv an der Umgebung von Darmstadt), wundervolle Arbeiten aus dem dortigen Park, von der „Ziegelhütte", den Darmwiesen, hochpoetisch in dem duftigen Sonnenschimmer und den mit unendlicher Liebe studierten üppigen Wiesenblumen am Rand des lustigen Baches, das Bild der Mainzer Galerie aus dem Schwetzinger Schloßgarten u. v. a. sind noch besonders zu erwähnen. Schon bald nach der Rückkehr aus Amerika 1862 hatte der Meister eine Folge von größeren sowie kleine Steinzeichnungen herausgegeben. Diese prächtigen, mit größter Feinheit gezeichneten Blätter, als Zeichenvorlagen gedacht, sind frei von dem sonst so unangenehmen Manierismus der üblichen Vorlagen. Sie haben

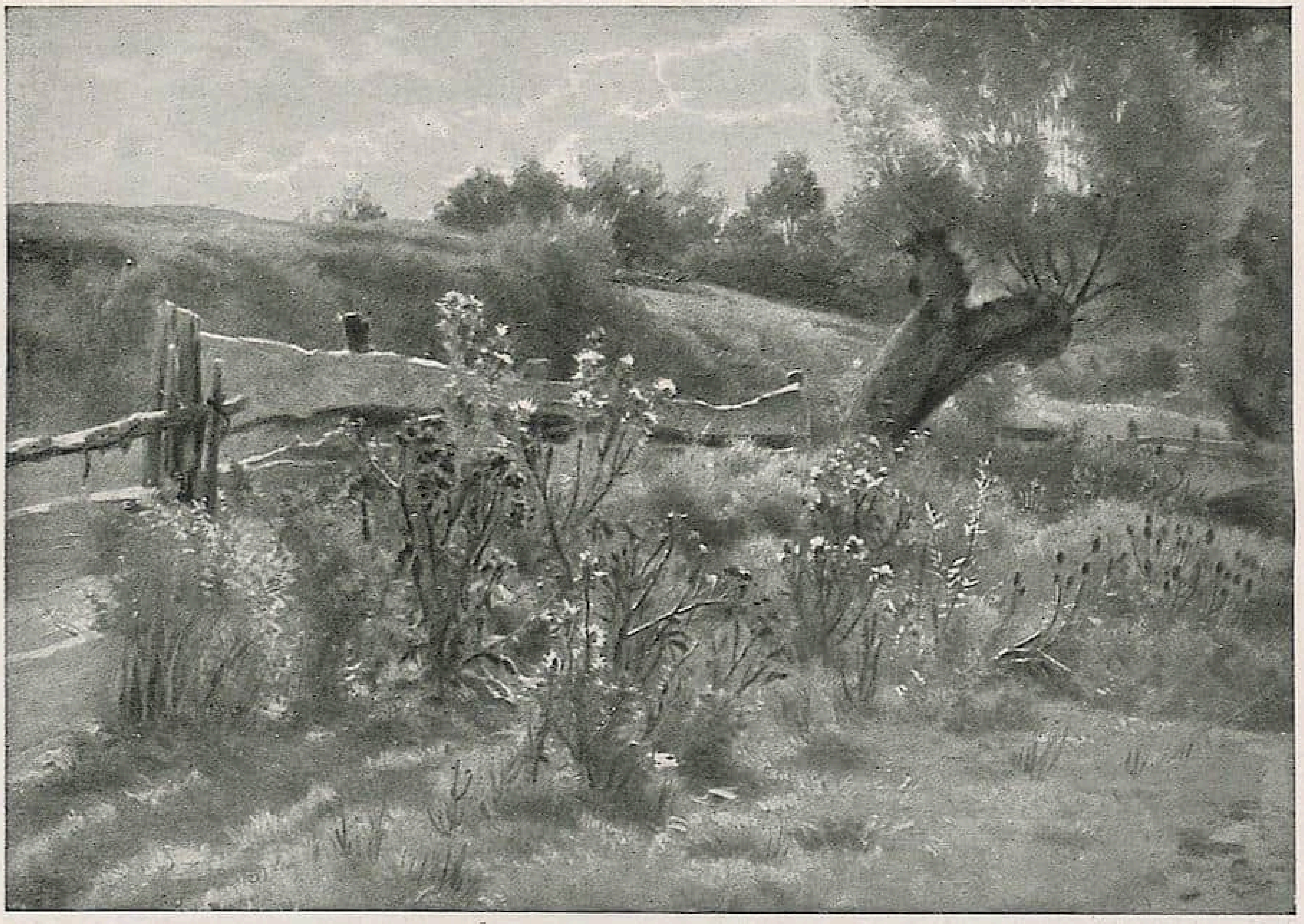


PAUL WEBER — OCHSENGESPANN (1874)
Großh. Landesmuseum, Darmstadt

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PAUL WEBER — AUF DER WEIDE BEI PANG (1876)

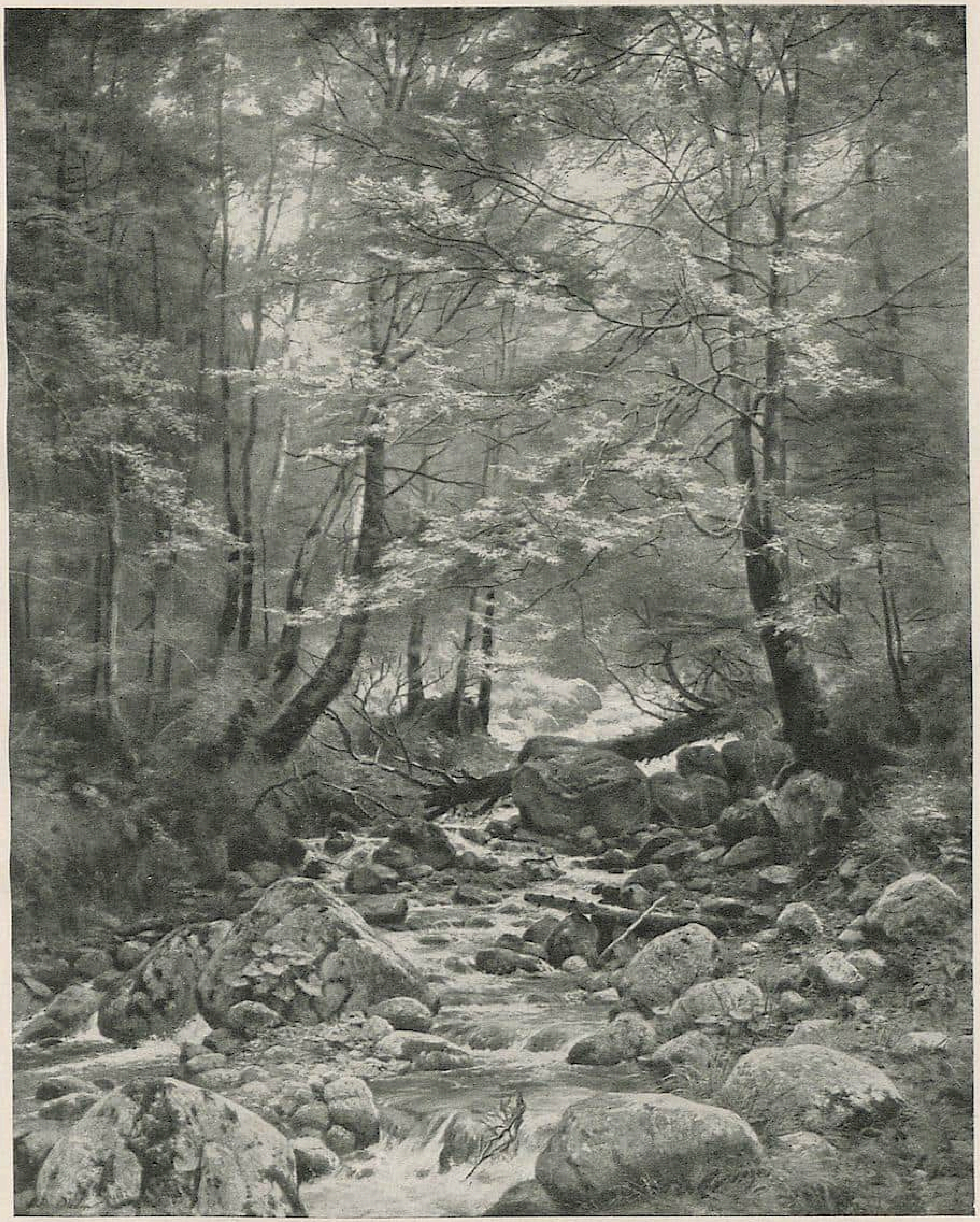
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



PAUL WEBER — LANDSCHAFT MIT DISTELN (1879)

PAUL WEBER — KORNFELD (1880)

B M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

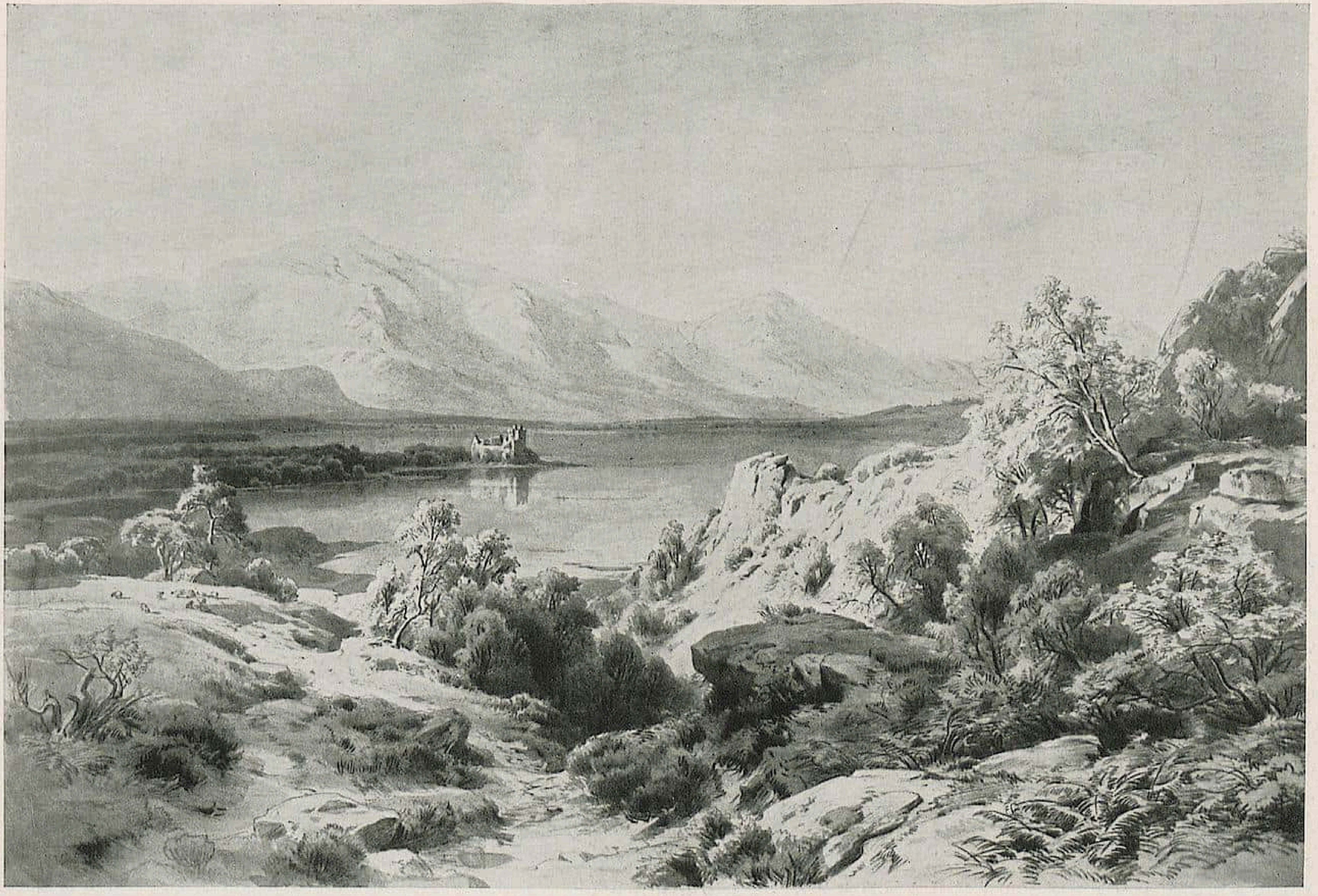


PAUL WEBER WALDBACH. BRANNENBURG IM INNTAL (1882)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PAUL WEBER BAUMSTUDIE (ZEICHNUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



PAUL WEBER — STUDIE AUS DEM SCHOTTISCHEN HOCHLAND (ZEICHNUNG)

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ihm in der Heimat großen Erfolg gebracht, ja man kann sagen, daß danach mehrere Generationen hessischer Künstler ihre landschaftliche Vorbildung sich erwarben und Webers begeisterte Schüler waren. Die Bedeutung dieser Lithographien läßt sich am besten feststellen, wenn man mit ihnen andere Zeichenvorlagen aus dieser Zeit vergleicht.

Im Jahre 1871 entschloß sich Weber, besonders um das Kunststudium des ältesten Sohnes Karl zu fördern, nach München überzusiedeln. Hier stand er in regstem Verkehr mit den besten Münchner Meistern, vorab mit den hessischen Landsleuten Raupp, Löfftz und dem jüngeren vortrefflichen Philipp Röth, seinem nachmaligen Schwiegersohne. Von München aus hat der Wanderfrohe viele Studienreisen gemacht. Von Bedeutung war auch für ihn Holland. In späterem Alter bevorzugte er das Inntal, Brannenburg, den Starnberger See, den Chiemgau, auch Dachau, in den letzten Jahren die Flachgegenden längs der Amper, Langenpreising und Wartenberg bei Moosburg, das Schleißheimer Moor. Die Freundschaft mit den Tiermalern, besonders mit dem viel jüngeren Zügel, mit dem er wiederholt in dessen Heimat Murrhardt zusammen arbeitete, regten Weber zu eingehenden Tierstudien an. Er hat auf diesem Gebiete vortreffliche Arbeiten geschaffen, die jedem zünftigen Tiermaler Ehre machen würden (siehe „Das Ochsengespann“ aus der Darmstädter Galerie S. 448). Auch die Figur hat er nicht vernachlässigt. Von einer Studienreise nach Willingshausen an der Schwalm 1869 gibt es wundervolle Freilichtstudien wie die „Schwälmer Kinder“ in der Darmstädter Galerie (Abb. S. 441), auch später hat er noch stets die sorgfältigsten Vorbereitungen zu seinen Staffagen gemacht, viele seiner Naturstudien, im Freien wie im Innenraum gemalt, können auch als selbständige Werke Geltung haben. Mit großem Feingefühl hat Weber staffiert. Oft herrscht vollkommene Einsamkeit in den Landschaften, manchmal ist nur ein Raubvogel, ein Vogelflug, ein Reh, weidende Schafe, Ziegen, eine Herde zu sehen, dann wieder auf einer sonnigen Wiese arbeitende, heuaufladende Bauern, ein fahrendes Fuhrwerk auf der Landstraße. Gelegentlich aber wird die Staffage zum mitbestimmenden Teil des Bildes, ja es fehlt nicht an genreartigen Werken, Figurenbildern und Tierbildern z. B. „Heimkehr“, „Begegnung“, „Vor dem Kloster“ u. a.

Die Hauptbedeutung Paul Webers liegt indes doch ohne Frage auf dem Gebiete der Landschaft. Die ersten Jugendeindrücke sind bleibend für sein ganzes späteres Schaffen geblieben, stets tauchen wieder Waldmotive wie die seiner Frühzeit in seinem Werke auf.

Die reichen Anregungen, die Weber in seinem langen Leben aufgenommen, von der Klassizistik der Lucas und Rottmann über die Fontainebleauer, Lier, Voltz und dann über die Holländer hin bis zum Impressionismus als Genosse Zügels — es war ja der Gang unserer ganzen deutschen Kunstentwicklung — hat er stets in durchaus persönlicher Weise verarbeitet. Jedes Werk zeigt seine ungemein sichere künstlerische Handschrift, zu der ihn sein enormes zeichnerisches Können befähigte, ebenso wie jedes beseelt ist von der Anmut seines liebenswürdigen Wesens, seiner poesievollen vornehmen Auffassung. Seine Technik hat naturgemäß im Wandel der Zeiten eine Entwicklung von der festen Malerei der Frühzeit zu lockerer breiterer Behandlung durchgemacht, alle Gemälde sind aber mit größter Sorgfalt und ganz außergewöhnlichem Fleiß durchgearbeitet. Charakteristisch für sein Schaffen ist auch die Leichtigkeit, die scheinbare Mühelosigkeit seiner Kunst.

Weber hat mit erstaunlicher Frische bis in sein hohes Alter hinein gemalt. Gelegentlich seines 60., 70. und 80. Geburtstages hat er größere Sammlungen seiner Arbeiten gezeigt und damit stets höchste Anerkennung gefunden. Die merkwürdigste Ausstellung war 1913 im Kunstverein Darmstadt zu sehen, sie war in mehr als einer Hinsicht ungewöhnlich. Da hing ebenso ein altes vergilbtes Biedermeierporträt in Guasche aus dem Jahre 1837 wie eine große, breit gemalte, farbige Landschaft aus dem Jahre 1912, also Kunstwerke desselben lebenden Meisters, die 75 Jahre auseinanderlagen! Dann große und kleine Bildnisse, Architektur- und Tierstudien, Aquarelle und Oelbilder, Landschaften aus seiner stärksten Zeit. Noch 1916 brachte der Glaspalast drei treffliche Werke, den breitgemalten in feinen grauen Tönen gehaltenen „Novembermorgen“, eine „Idylle aus dem Park Kleinheubach“ und „Der letzte Einbaum in Frauenchiemsee“. Vor Schluß der Ausstellung hing dann der schwarzumflorte Lorbeerzweig darunter. Der Meister hatte aber die große Freude noch erlebt, daß der König seinen „Novembermorgen“ erwarb.

Webers Name wird unvergessen bleiben, ja, irren wir nicht, so wird die Ausstellung seines reichen Nachlasses noch Ehrungen bringen, die man dem Lebenden von Herzen gegönnt hätte.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PAUL WEBER HERBSTMORGEN BEI FÜRSTENFELDBRUCK (1886)

SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Im Besitz König Ludwigs III. von Bayern

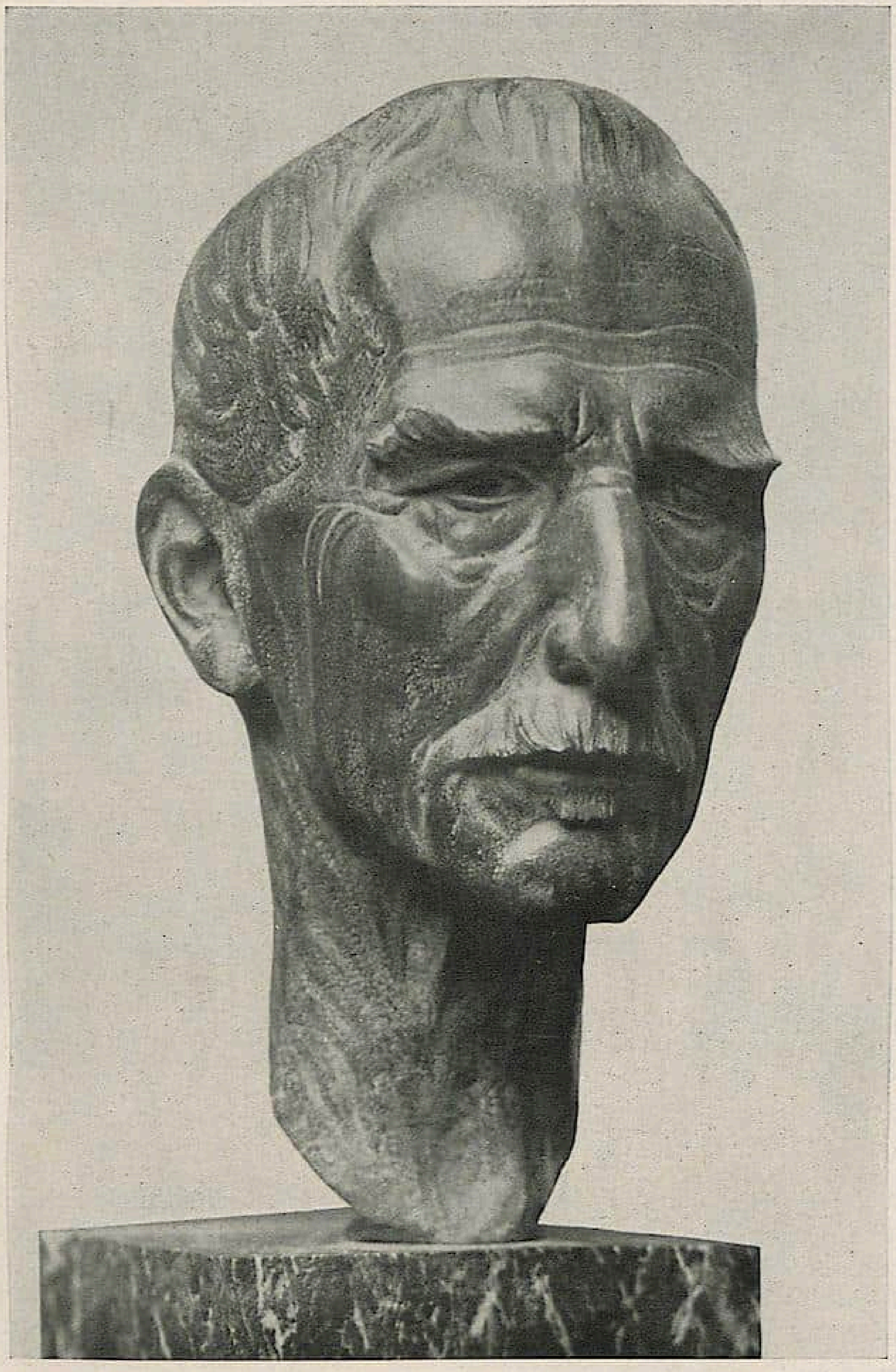
PAUL WEBER
NOVEMBERMORGEN (1895)

SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Nach einer Originalradierung aus dem Verlag von F. Bruckmann A.-G., München

HUBERT WILM
EWIGER FRIEDE

SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



CARL EBBINGHAUS EXZELLENZ v. BECKER (BRONZEBÜSTE)
Große Berliner Kunstausstellung, Düsseldorf

DIE GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG IN DÜSSELDORF

Von Dr. Walter Cohen

Diese Ausstellung ist für die Düsseldorfer, die Künstler und das Publikum, ein Ereignis, für die Berliner Gäste ein Zwischenspiel. Eine „Große Kunstausstellung" hat in Düsseldorf zuletzt vor vier Jahren stattgefunden. Der Krieg hatte die vorläufige Schließung der Kunstsalons von Eduard Schulte und Alfred Flechtheim zur Folge, und was der Verein der Düsseldorfer Künstler in seinen oft wechselnden Ausstellungen der städtischen Kunsthalle bot, war nur zu oft „Ersatz", mit andern Worten nicht immer schmackhaft. Man ist in Düsseldorf und auch sonst im Westen hungrig nach echter Kunst

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AUGUST DEUSSER — PFERDE AUF DER WEIDE
Große Berliner Kunstausstellung, Düsseldorf

und freut sich jetzt mit Recht des vielen Anregenden in den weiten Kunstpalast-Räumen.

Daß dagegen die Berliner Kunstfreunde Not gelitten hätten, wird niemand behaupten können, der die dortigen Ausstellungsereignisse verfolgt. Sie werden kaum untröstlich darüber sein, daß in diesem Jahre die Bilderschau am Lehrter Bahnhof ausfällt. Da der Ausstellungspalast militärischen Zwecken diente, war die Verlegung notwendig. Dem einträchtigen Zusammenarbeiten der Berliner Künstler unter Führung des Professors Max Schlichting und der Düsseldorfer, deren Interessen Akademiedirektor Professor Fritz Roeber vertrat, ist es zu danken, daß die nicht geringen Hindernisse überwunden und nach einer Vorbereitungszeit von nur sechs Wochen die „Große Berliner Kunstausstellung im Kunstpalast zu Düsseldorf" eröffnet werden konnte.

Die künstlerischen Beziehungen von Düsseldorf zu Berlin und umgekehrt sind sehr alten Datums. In der Blütezeit der Romantik, als Wilhelm von Schadow, Gottfrieds Sohn, von Berlin zur Leitung der Kunstakademie berufen wurde, waren sie enger denn je. Hübner, den die Deutsche Jahrhundertausstellung als großen Porträtisten enthüllte, und andere Künstler folgten Schadow an den Rhein. Andererseits mußte Düsseldorf den neben Andreas Achenbach, Adolf Schroedter und Kaspar Scheuren feinsten Illustrator, Theodor Hosemann, an Berlin abtreten, und Steinbrück, Schrader, Meyer von Bremen und viele andere setzten dort eine Kunstübung fort, die im Grunde ganz düsseldorfisch, meistens allzusehr, bestimmt war.

Zwistigkeiten gab es nur in der Schadow-Zeit, als die jungen Rheinländer, denen die alte baufällige Akademie kaum den nötigsten Bewegungsraum bot, Anlaß hatten, sich über die Bevorzugung der „Berliner" oder, wie man

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GERHARD JANSSEN — BEI LEERER KANNE

Große Berliner Kunstausstellung, Düsseldorf

auch sagte, der „Ostländer“ zu beklagen, weil sie den besten Platz wegnahmen und von dem sehr feudalen Herrn von Schadow auch in gesellschaftlicher Hinsicht bevorzugt wurden. Um diese querelles allemandes ist eine ganze Literatur angebaut worden. Und was für eine! Daß aber auch der Humor zu seinem Rechte kam, beweist ein reizendes Inserat, das im Jahre 1836 im Düsseldorfer Fremdenblatt erschien, des Inhalts, daß „wieder neue Berliner Pinsel angekommen sind, Vertreiber genannt, welche in allen Sorten vorrätig sind Burgplatz 283“ (die Nummer des Akademiegebäudes).

Man wird heute darüber lächeln dürfen und darf es umso eher, als der schattenloseste Burgfrieden über der Eröffnung der Ausstellung lag. Es gab eine wahre Verbrüderung der Düsseldorfer und der Berliner Künstler, zu denen auch die Vertreter der beiden Secessionen gehörten, und der alte „Malkasten“, der so viel Kunst- und Künstlergeschichte erlebt hat, gab mit seinen verräucherten Kneipräumen, den frühlingsgrünen Rasenflächen und besonnten Terrassen den Hintergrund ab.

Einer der Führer der Berliner Künstler, ARTHUR KAMPF, der mit fünf Gemälden, besonders vorteilhaft mit dem Soldatenbildnis des „Verdunkämpfers“ vertreten ist, ist eigentlich immer ein „Düsseldorfer“ geblieben. Die Peter Janssen-Schule setzte er mit mehr Folgerichtigkeit fort, als irgend einer der eigentlichen Düsseldorfer. (Auch Deusser war Meisterschüler Janssens.) HANS HERRMANN und FRIEDRICH KALLMORGEN erinnern in den frühesten der zahlreich von ihnen eingesandten Werke an die gediegene Schulung, die sie bei dem jüngst verstorbenen Eugen Dücker durchgemacht haben. PFANNSCHMIDTS „Pietà“ verleugnet nicht Eduard von Gebhardts Vorbild. OTTO HEICHERT und OLOF JERNBERG setzen in Königsberg die Düsseldorfer Ueberlieferung fort.

LUDWIG DETTMANN, HANS LOOSCHEN, der Kupferstecher HANS MEYER, L. SANDROCK, M. SCHLICHTING (Abb. S. 470), SCHULTE IM HOFE, HUGO VOGEL und viele andere Künstler, denen man sonst am Lehrter Bahnhofe zu begegnen gewohnt ist, haben nach Düsseldorf mehr oder minder sorgfältig ausgewählte Werke geschickt. Looschen füllt sogar als einziger unter ihnen zwei stattliche Säle mit seinen virtuos, oft etwas allzu witzig gemalten Oelbildern. Eine jüngere Generation der Berliner Künstler wird durch die Namen FFANZ EICHHORST, ERICH FEYERABEND, LEOPOLD H. JÜLICH und PAUL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JULIUS BRETZ — BUCHENWALD. SOMMER

Große Berliner Kunstausstellung, Düsseldorf

Plontke repräsentiert. Der tonig gemalte, an Leibl erinnernde „Kuhstall“ (Abb. S. 470), der „Karfreitag“ und einige andere Innenraumbilder, auch die reizvollen, im Kriege gemalten Aquarelle aus Flandern geben dem Westen zum ersten Male eine Anschauung von dem in Berlin so gefeierten Eichhorst. Feyerabends frisch gemalten „Viehmarkt in Nördlingen“ hat der preußische Staat angekauft. Die „Gratulantin“ von Plontke ist ein hervorragend gut gemaltes Kinderbildnis. Die reizvoll komponierte, in den Farben lockere und bewegte „Sommerlandschaft“ Jülichs (Abb. S. 471) macht begierig, mehr von diesem homo novus kennen zu lernen. Alles in allem wird jedoch in den Regionen des „Vereins Berliner Künstler“ ein versprechender junger Nachwuchs vermißt.

Hier setzen die beiden Sezessionen ein, und daß sie das erstemal gemeinsam mit den anderen Berliner Künstlern ausstellten, darf wohl als programmatisch gedeutet werden. Da der Düsseldorfer Kunstpalast gewissermaßen neutraler Boden ist, konnte dieses Zusammenwirken, bei dem die Secessionen recht günstig abschneiden, mit von vorneherein verbürgtem Gelingen vor sich gehen.

Trotzdem Führer wie Liebermann und Trübner nicht eben ihre besten noch auch neuesten Bilder hergeliehen haben, obwohl Slevogt und Thoma, von den Bildhauern Barlach und Kolbe ganz fehlen, wirken die Säle der alten, der „Freien Secession“ als ein Höhepunkt der ganzen Ausstellung. Es herrscht hier nicht soviel Ateliergeruch. Man fühlt einen frischeren Atem, ein herzhafteres Drauflosgehen auf die Probleme, eine Kunstgesinnung, die in liberaler Weise auch den Jüngsten ihr Recht gibt. Landschaften, wie

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KUNSTBIBLIOTHEK
Staatliche Museen
zu Berlin

GREGOR VON BOCHMANN

Große Berliner Kunstausstellung, Düsseldorf

ESTHNISCHE LANDSCHAFT

SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

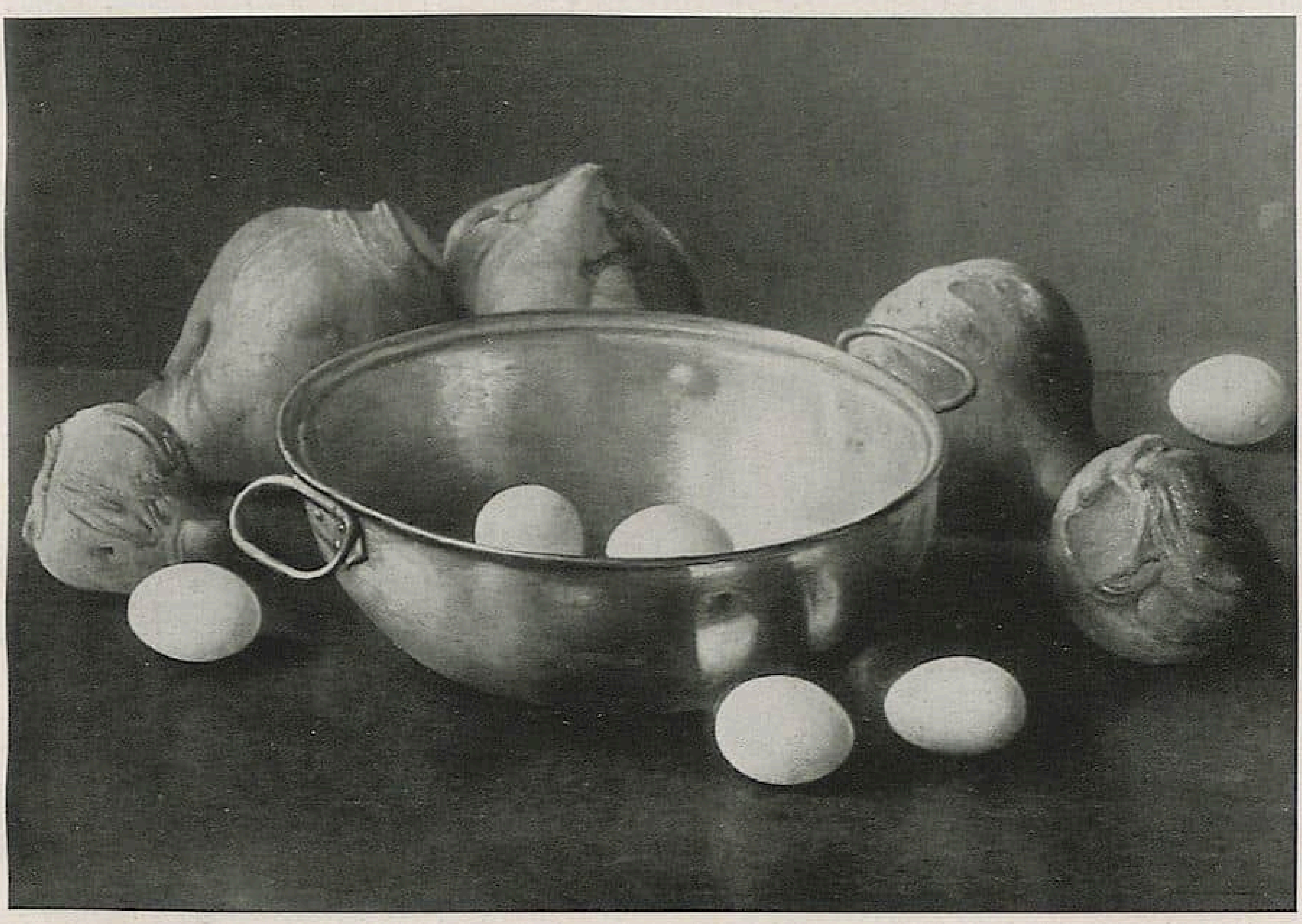
Große Berliner Kunstausstellung,
Düsseldorf

ADOLF SCHÖNNENBECK
BOHNENSPIELER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

sie von dem zu früh gestorbenen WALDEMAR ROESLER, von RUDOLF GROSSMANN und, in einem gewissen Abstande, von THEO VON BROCKHUSEN gemalt wurden, geben wirklich etwas von unverfälschtem Erleben vor der Natur wieder: man ist vom Seewinde umbraust, vom linden Frühlingshauche umschmeichelt oder vom schweren Atem der Großstadt berührt. Eine Ueberraschung ist es, wie ungezwungen der alte Weimarer THEODOR HAGEN sich mit zwei Museum zu Hagen haben die Rheinländer Gelegenheit, in der prachtvollen Flußlandschaft und dem faszinierenden Stilleben mit Asphodelen, beides Bildern von 1907, den Franzosen mit dem sehr ernsthaft strebenden jüngeren Deutschen zu vergleichen. Ich vertraue darauf, daß Moll noch ganz „Auch Einer“ wird!

In einem besonderen Raume sind Bilder der deutschen Expressionisten in wenig glücklicher Auswahl vereinigt, Werke des bald siebenzig-



ERNST TE PEERDT — STILLEBEN

Mit Erlaubnis der Galerie Flechtheim, Düsseldorf

hellen und duftigen Landschaften in diesen Kreis einfügt. Auch er ist, worauf jüngst noch E. Redslob in dieser Zeitschrift hinwies, ein Schüler Oswald Achenbachs während dessen allzu kurzem Gastpiel an der Düsseldorfer Akademie gewesen.

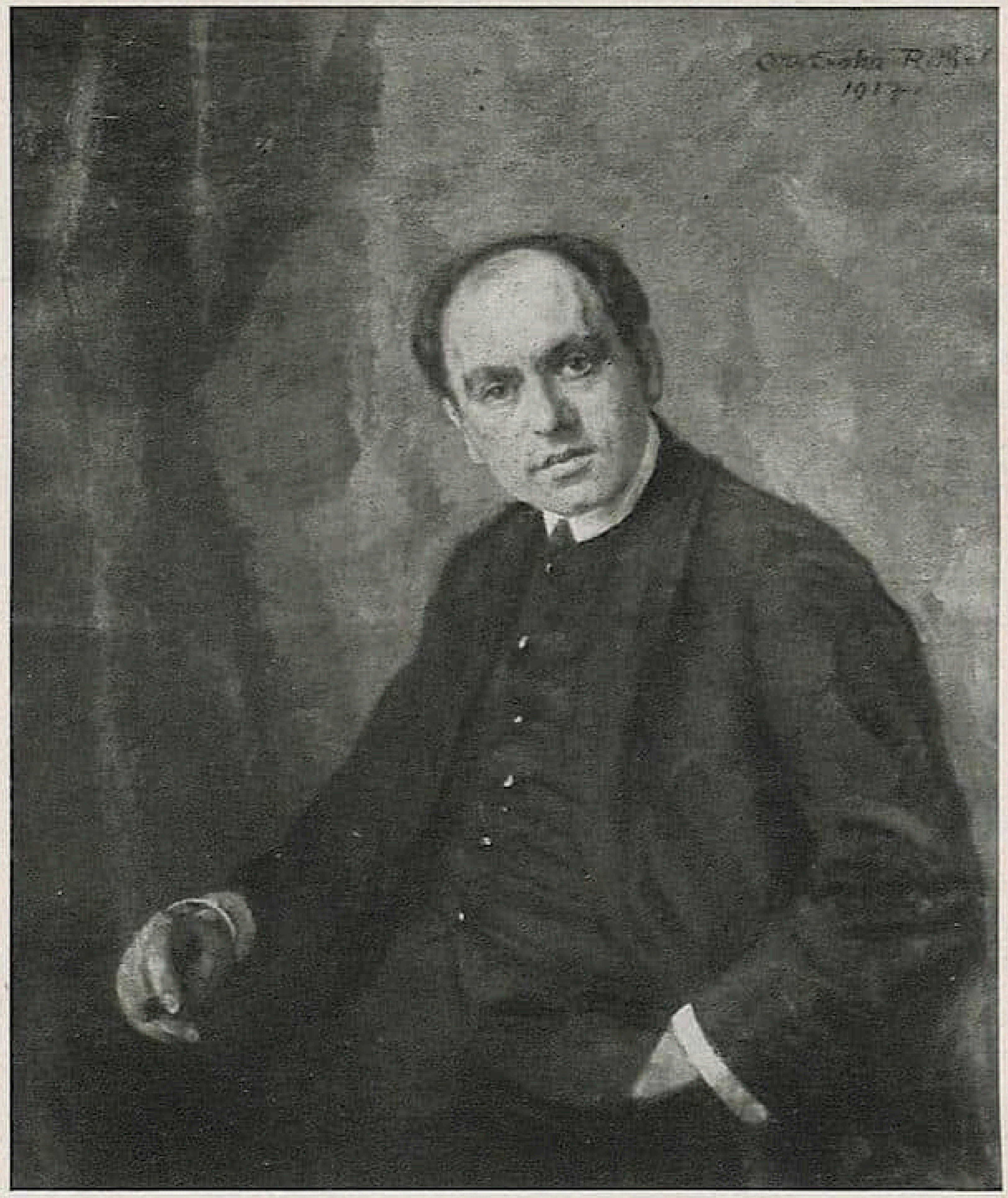
KURT HERRMANN und OSKAR MOLL, denen das vorzügliche Arrangement der Secessionsräume zu verdanken ist, sind, jener durch große Stilleben exotischer Vögel, dieser durch vier Landschaften und ein Stilleben vorteilhaft vertreten. Moll kommt noch nicht ganz von Matisse los, dem er das nur scheinbar unvermittelte Nebeneinandersetzen von ungebrochenen Farbflächen abgesehen hat. Im Folkwang-

jährigen CHRISTIAN ROHLFS, von HECKEL, PECHSTEIN, KIRCHNER, OTTO MÜLLER, SCHMIDT-ROTTLUFF, TUCH und NAUEN. Müller ist mit vier von seinen wohltuend rhythmisch empfundenen Akten in hellen sanftfarbigen Landschaften (Abb. S. 474) stattlicher vertreten, als ihm in diesem engen Rahmen wohl zukommt. Pechsteins Frauenbildnis sagt eher zu als die neuen Südseebilder, die eine zu gleichmäßig starre Form, etwas Lebloses und wie Gegossenes haben.

Die beiden HÜBNER, KARDORFF, KLEMM (Weimar), ORLIK, RHEIN, KLAUS RICHTER und E. R. WEISS schickten Gemälde in ihrer bekannten Art.

In der „Berliner Secession“ sind viele Kunst-

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OTTO SOHN-RETHEL HERRENBILDNIS

Große Berliner Kunstausstellung, Düsseldorf

KOHLHOFFS „Reiterkampf", das „Selbstbildnis" und die Straßen im nächtlichen Schweigen der Großstadt (Abb. S. 474). Hervorgehoben seien noch die „Frauen am Brunnen" von KARL CASPAR in München, die vorzüglich aufgebaute italienische Landschaft seiner Gattin MARIA CASPAR-FILSER, die Orientlandschaften HECKENDORFS, KLOSSOWSKIS „St. Hubertus" und E. OPPLERS großes Innenraumbild. In einigen Räumen mit Handzeichnungen und Graphik hat man die Freude, einige ganz köstliche Blätter OBERLÄNDERS zu entdekken, u. a. das Original des berühmten „Konzertbildhauers". Auch E. SPIRO ist hier glücklicher denn als Maler mit den amüsanten Lithographien aus dem musikalischen Leben „Das Podium" vertreten.

* * *

Die Düsseldorfer Künstler, denen nahezu die Hälfte des verfügbaren Raumes zugewiesen war, verzichteten diesmal auf Professor Roebers klugen Vorschlag sehr

werke, u. a. auch L. CORINTHS „Luther" ausgestellt, die an dieser Stelle gelegentlich der letzten Berliner Veranstaltung von J. Beth gewürdigt wurden. Eine dunkle, ältere Skizze der „Kreuzigung" von Corinth gibt mehr von dem, was wir an ihm lieben, als jener im Aeußerlichen steckengebliebene „Luther" oder die große „Versuchung des Antonius". Das „Bildnis einer gelähmten Dame" (Abb. Januarheft 1916) und der „Pierrot" von LEO FREIHERR v. KÖNIG gehören zum wertvollsten in diesen Räumen. Dagegen tragen ERICH BÜTTNER, HUGO KRAYN, GEORG RÖSSNER und selbst WILLY JÄCKEL alle einen bürgerlich-sezessionistischen Zug in ihrem Schaffen, und wenn der friedliche Ausstellungsbesucher trotzdem vor Jäckels anspruchsvollem großen Bilde „Nach der Geburt" erschrickt, so liegt das mehr am Stoffe als an der malerischen Behandlung, die merkwürdig unfein ist. Unfein ist Heckel z. B. nie, so wild und pathetisch er sich gelegentlich gebärden kann. Ueberzeugender wirken WILHELM

zu ihrem Glück darauf, die verschiedenen Gruppen und Grüppchen, von denen früher jede und jedes eigene Jury hatte, zur Darstellung zu bringen. Man hat, wie es mit gutem Gelingen bereits im Münchener Glaspalast durchgeführt worden ist, eine Art Individualisierung der Ausstellung versucht und einer Anzahl bedeutender Maler — die Plastik tritt ganz zurück — ganze Säle oder wenigstens einzelne Wände zur Verfügung gestellt. Das Gesamtbild der Düsseldorfer Kunst stellt sich infolgedessen, da soviel überflüssiger Ballast abgestoßen werden konnte, viel vorteilhafter dar als in früheren Jahren. Besonders überrascht wird über die nicht geringe Anzahl starker Talente derjenige sein, der die Düsseldorfer „Moderne" nur von ihrer mangelhaften Vertretung auf den Berliner Jahresausstellungen und an anderen auswärtigen Plätzen kennengelernt hat.

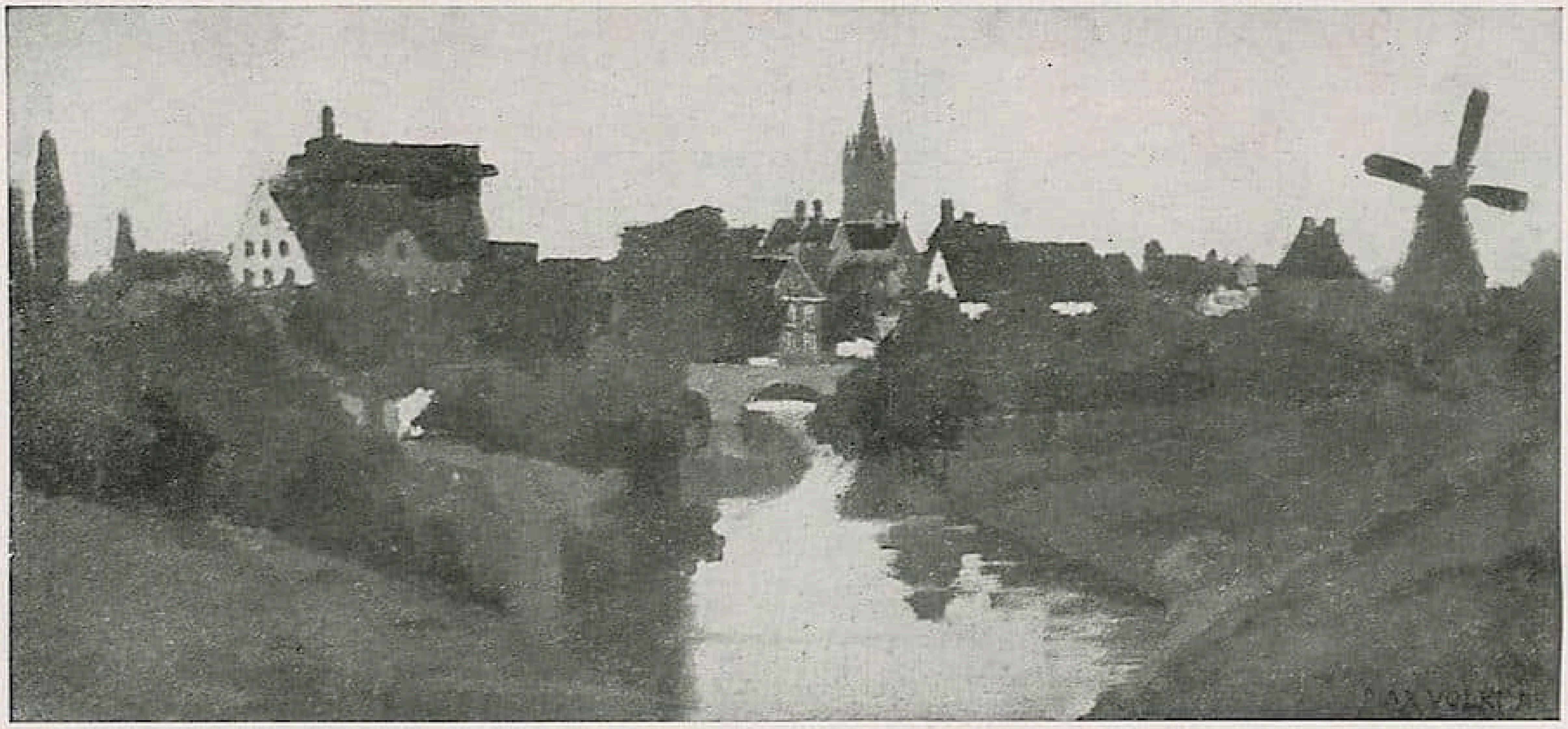
Den jüngst verstorbenen EUGEN DÜCKER, den Lehrmeister fast aller heutigen Düsseldorfer Landschafter, ehrt eine kleine Sammlung von

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AUGUST DEUSSER DEUTZER SCHÜTZENFEST

Große Berliner Kunstausstellung, Düsseldorf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX VOLKHART EMDEN

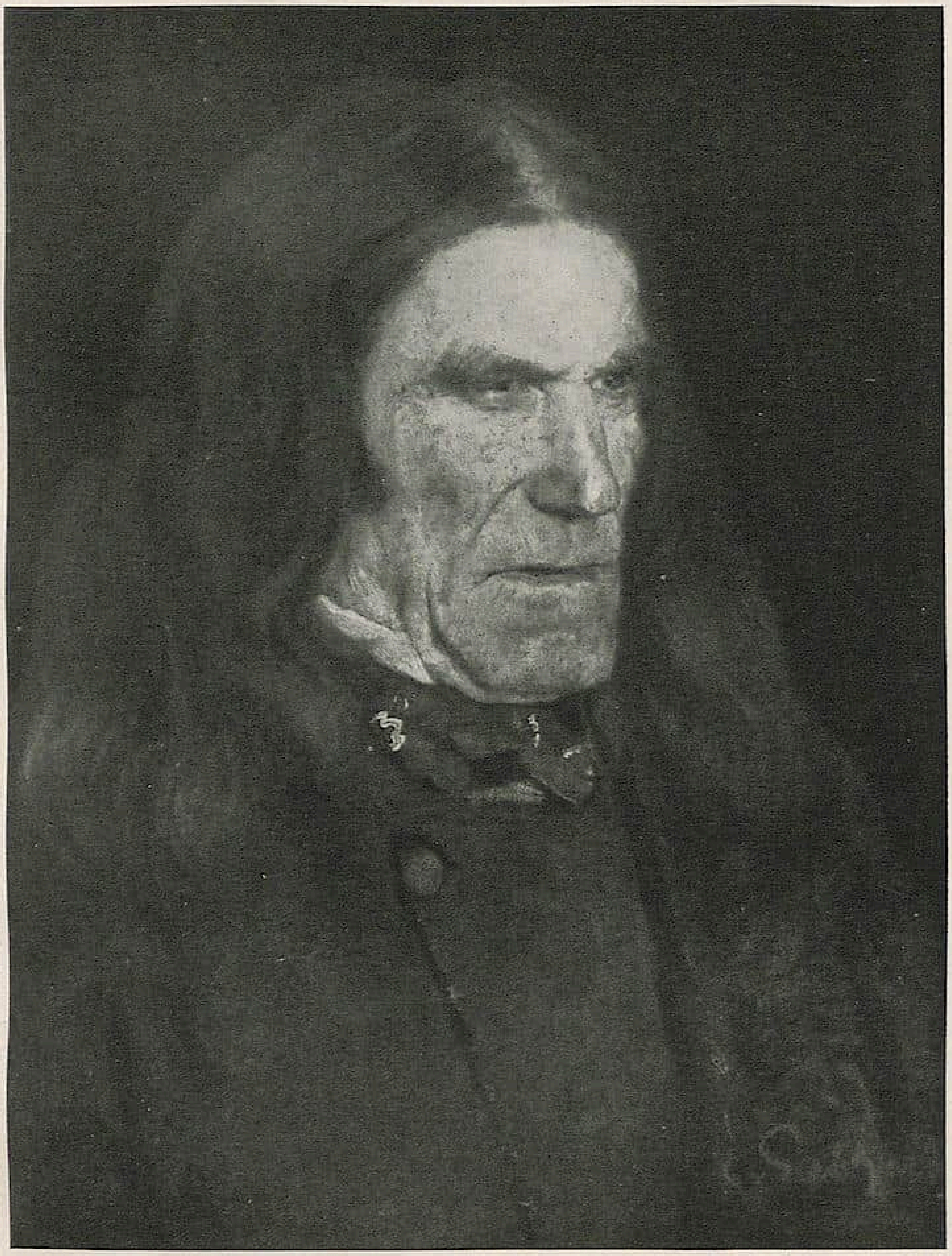
Große Berliner Kunstausstellung, Düsseldorf

Waldbildern kleineren Formats, die den großen Küstenlandschaften in den Museen beträchtlich überlegen sind. Besonders die frühe „Waldlandschaft" aus Livland (1861) ist ein malerisches Kleinod, dem nur noch die etwas später gemalten Bilder Gregor von Bochmanns gleichzustellen sind. Dessen kleine „Esthnische Landschaft" (Abb. S. 461) ist vielleicht das am delikatesten gemalte Bild der ganzen Düsseldorfer Abteilung. Wundervoll, wie das matte staubige Wiesengrün zu dem Rostrot des Laubs und dem Türkisblau des Himmels gestimmt ist! Im Kabinettstück hat dieser bald siebzigjährige Künstler, wie soviele andere Düsseldorfer, sein Bestes geleistet. Wenn er in größeren Gemälden dem Freilicht Konzes-

MAX CLARENBACH HOLZFUHRE

Große Berliner Kunstausstellung, Düsseldorf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EDUARD VON GEBHARDT ESTHNISCHER BAUER
Große Berliner Kunstausstellung, Düsseldorf

sionen macht, wirkt er weniger harmonisch; der Atelierton liegt selbst den Heutigen noch besser als die Hellmalerei, die zu leicht ins Kreidige fällt (Kaul, Jos. Kohlschein u. a.). EDUARD VON GEBHARDT, wie Dücker und von Bochmann von baltischer Herkunft, hat aus der großen Ausstellung, die ihm im vorigen Jahre der Sächsische Kunstverein in Dresden widmete, eine Anzahl von Studienköpfen ausgewählt, von denen die früheren (Abb. S. 467) in ihrer sorgfältigen Malerei und durchempfundenen Form noch Gebhardts Lehrer, dem wenig gekannten Wilhelm Sohn, nahestehen. In der malerischen Anschauung ist Sohn und seiner Schule auch MAX VOLKHART verwandt, der sein Bestes nicht im „historischen Genre", sondern eher in Bildnissen wie dem des Professors Oeder, in ganz ausgezeichneten Innenraumbildern und studienartigen Landschaften aus den Niederlanden und niederdeutschem Gebiet (Abb. S. 466) gegeben hat. CLAUS MEYER, der ebenfalls zu dieser Gruppe gehört, ist mit zwei Gemälden, nicht seinem Können entsprechend,

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF MÜNZER — MUSIK

Große Berliner Kunstausstellung, Düsseldorf

vertreten. Um so stattlicher wirkt GERHARD JANSSEN, dessen Saal für die Rheinländer einen der Hauptanziehungspunkte des Kunstpalastes bildet. Die feuchtfröhlichen Zecher dieses Künstlers rekrutieren sich nicht mehr wie in der Zeit Hasenclevers — den Gottfried Keller einmal den „Hofmaler des Weins" genannt hat — aus den Bürgerkreisen, sondern sind den Niederungen entnommen, in denen das „Obergärige" und der Schnaps als Göttergetränke gelten. In der zähen Konsequenz, mit welcher Janssen jetzt schon Jahrzehnte an diesem engbegrenzten Stoffkreise festhält, den er mit einem in Düsseldorf fast einzig dastehenden malerischen Können wiederzugeben versteht, steckt etwas Bewundernwertes. Ein Routinier ist Janssen nicht. Doch muß man sich die Frage stellen, ob nicht die sehr lebhafte Nachfrage nach diesen Zecherbildern aus den Kreisen der Privatsammler und des Kunsthandels den Künstler verhindert hat, jene etwas dumpfe Atmosphäre zu verlassen. In seinen Anfängen hat Janssen eine farbigere Palette besessen als heute, da ein kräftiges Braun dominiert. Auch das Bild „Bei leerer Kanne" (Abb. S. 459) ist noch auf Hellgrau und Blond gestimmt. Als das Schönste, was Janssen auf diesem Gebiete gelungen ist, muß das kleine Innenraumbild „Bockhalle zu Düsseldorf", eine der Neuerwerbungen der städtischen Galerie, hervorgehoben werden; hier bieten sich Entwicklungsmöglichkeiten, die leider später nicht ausgeschöpft wurden. Es war für das Düsseldorfer Kunstleben stets die größte Gefahr, daß eines erfolgreichen Malers Stil zu schnell ins Formelhafte geriet. Daß es lange an einer einsichtigen Pressekritik gefehlt hat, machte diese Gefahr nicht geringer. Ich sehe darum auch in den August Deusser immer wieder vorgeworfenen Stilschwankungen kein so großes Unglück, begrüße es vielmehr, wenn ein Erfolgreicher, ein „Arrivist" sich gegen jede Stilversteinerung stemmt und mutig neue Wege einschlägt, wenn alte ihm ungangbar oder unterhöhlt vorkommen!

DEUSSER hat seit der letzten Kölner Sonderbundausstellung von 1912 nicht mehr ausgestellt. Er entzog sich grollend Düsseldorf und dem Düsseldorfer Kunstleben. Daß jedoch „der Zorn des Achilles" nicht unfruchtbar blieb, beweist jetzt der „Deusser-Saal" der Ausstellung, den der Künstler mit seinem Freunde, dem Landschaftsmaler Max Clarenbach, und dem alten Ernst te Peerdt teilt. Es wirkt durchaus nicht alles überzeugend unter den annähernd zwanzig Gemälden des Künstlers, gelegentlich verstimmt sogar ein allzu bewußter Archaismus — das Bild der badenden Frauen erinnert geradezu an Friedrich Stahl — oder eine kaum verhüllte, weitgehende Anlehnung an die französischen „Dekorativen" vom Schlage Roussels und Bonnards. Aber in dem großen eigenartigen Schlachtenbilde (Mars la Tour), in der „Kreuzigung" und anderen Werken wirkt das Stilwollen sympathisch. Es drängt Deusser, der einst mit „Historien" begann, aufs neue zum Monumentalstil. In dem Kirmeßbilde (Abb. S. 465) und den „Spielenden Pferden" (Abb. S. 458) sind wohl die reifsten, auch farbig

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

geschlossensten Werke zu erblicken, die Deusser in der letzten Zeit geschaffen hat. Clarenbach wirkt, wie immer, frisch und neben dem älteren Gefährten unproblematisch. Er hat ein seltenes Auge für Bildwirkung, überraschend bereits in den geradezu genialen Oelskizzen, die der kaum Sechzehnjährige als Autodidakt schuf. Daß er heute etwas zu hastig schafft, ist oft beklagt worden. Vielleicht wird die Lehrtätigkeit an der Akademie, die er als Nachfolger Dückers übernommen hat, — auch ein Schirmer gehört zu seinen Vorgängern! — wohltätig dämpfend auf sein Maltemperament einwirken. Die „Holzfuhre" (Abb. S. 466) ist charakteristisch für Clarenbach. Die Stilleben des jetzt fünfundsechzigjährigen Ernst te Peerdt, die er sämtlich während des Krieges geschaffen hat, um sich von innerer Unruhe zu befreien, sind mir in diesem Saale das Liebste. Erfahrene mögen sie an Chardin erinnern. Etwas Merkwürdig-Andächtiges, viel Vertiefung steckt in diesen altmodisch auf Holz und vor dunklem Hintergrund gemalten Bildern brennendroter Tomaten, sanftblauer Pflaumen, von gelben und grünen Gurken, kühlfarbigem Zinngerät und reflexreichem Kupfer (Abb. S. 463). Te Peerdts oft verkannte Bilder sind immer mehr als „Stilleben" oder „Porträts" oder „Landschaften" — es steckt in ihnen das künstlerische Glaubensbekenntnis eines Mannes, den eine tiefe Kultur auf humanistischer Grundlage von vielen wahllos schaffenden Virtuosen unterscheidet. Daß die „Jungen" zu ihm halten, wie einst zu Bochmann, der als Führer etwas verfrühter Sezessionsbewegungen in Düsseldorf galt, ist sonderbar und doch verständlich, wenn man an das stark „expressionistische" Element in den besseren Handzeichnungen te Peerdts erinnert.

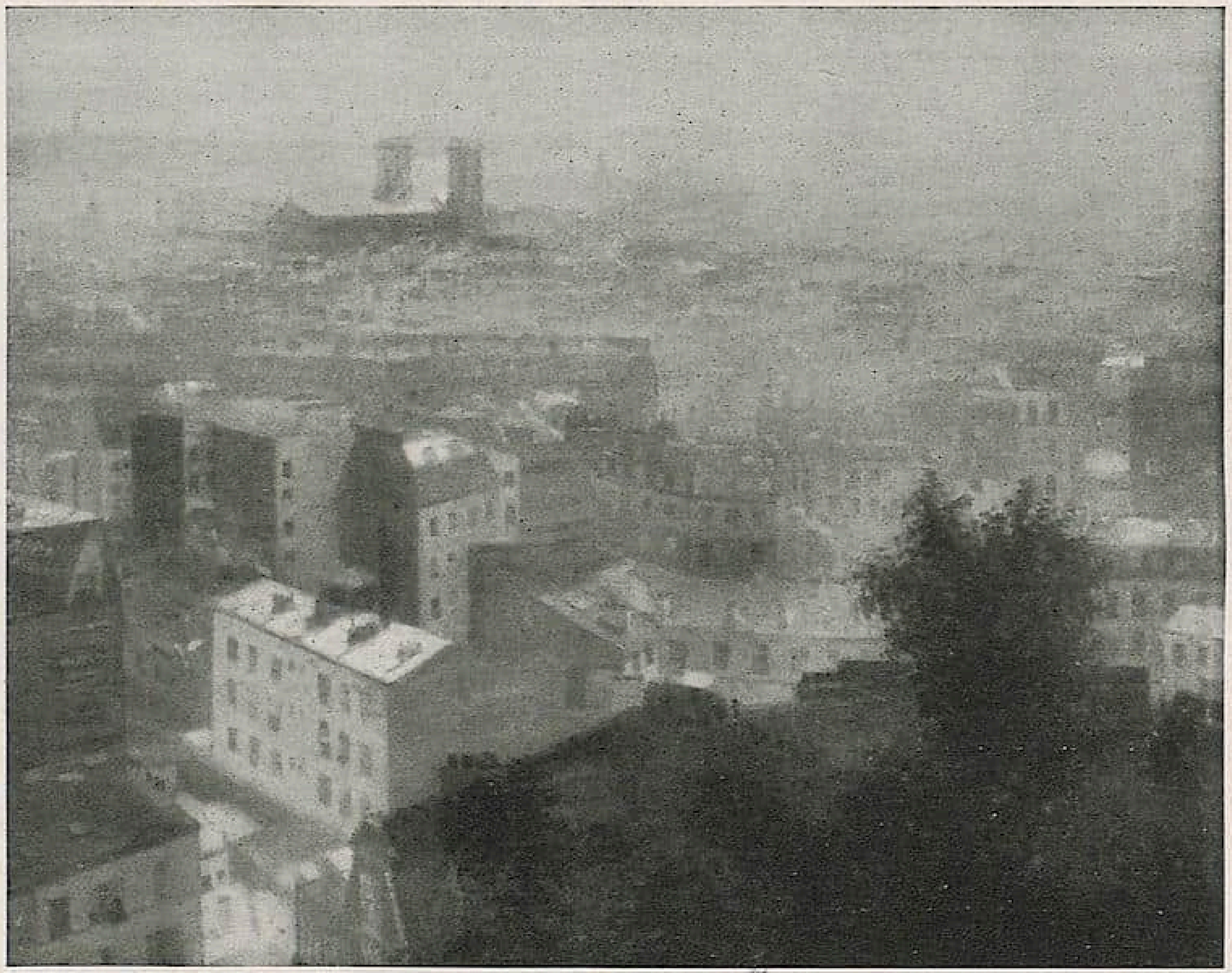
Einem Mitschüler te Peerdts bei Eduard Bendemann, dem im vorigen Jahre verstorbenen Ernst Roeber, gilt eine kleine Gedächtnisausstellung, deren Hauptstück die lebendig gemalte Reiterattacke, eine Episode aus dem Kriege von 1870/71, ist.

Von den Landschaftern, die sich von denen der älteren Berliner Gruppe schon durch eine wohltätige Beschränkung im Bildformat unterscheiden, ragen Fritzel, Hambüchen, Hardt, Hermanns, Eugen Kampf, Kukuk, Lasch,

HANS KOHLSCHEIN — LAUBHÜTTENFEST IN DER GROSSEN SYNAGOGE IN WARSCHAU

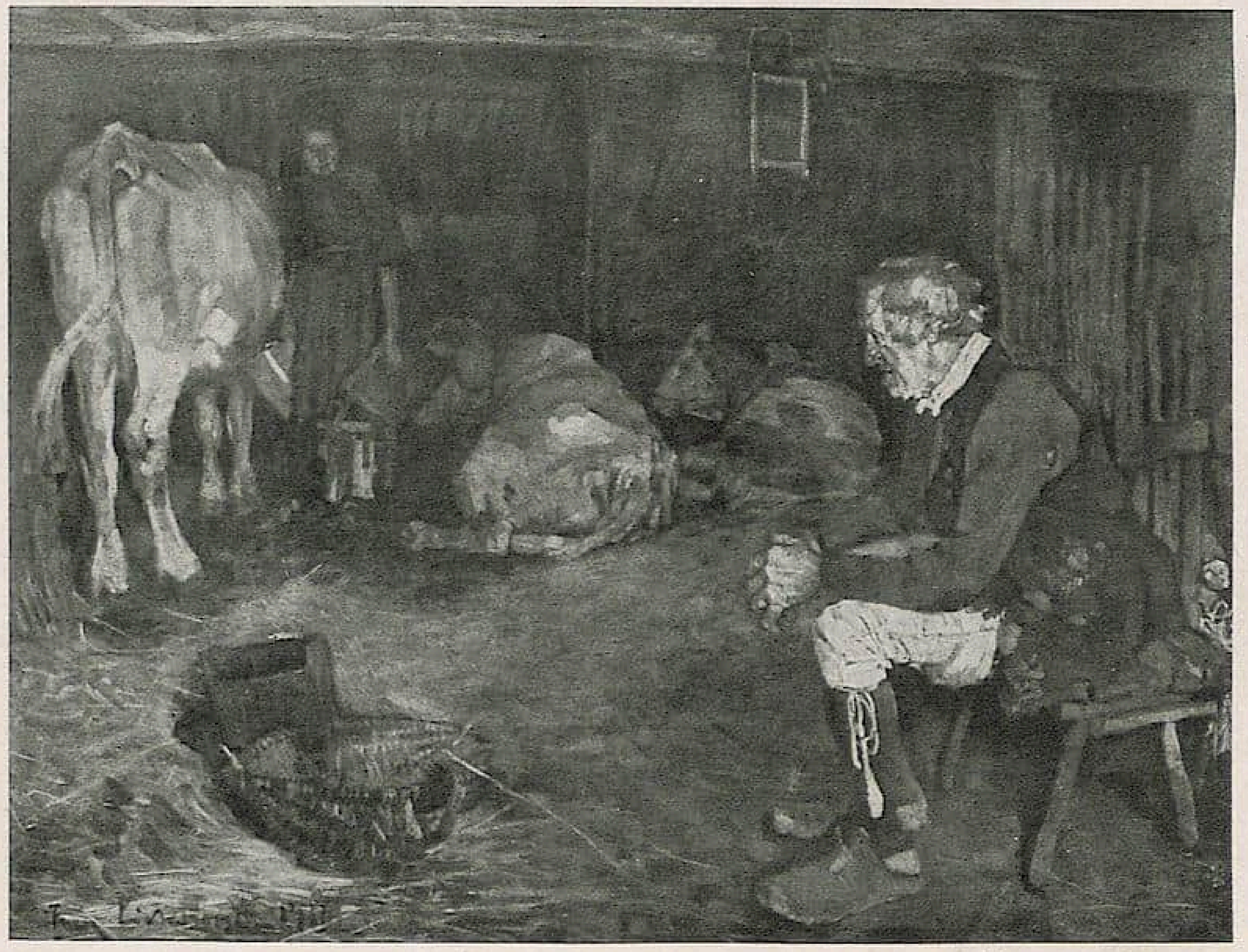
Große Berliner Kunstausstellung, Düsseldorf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX SCHLICHTING BLICK AUF PARIS

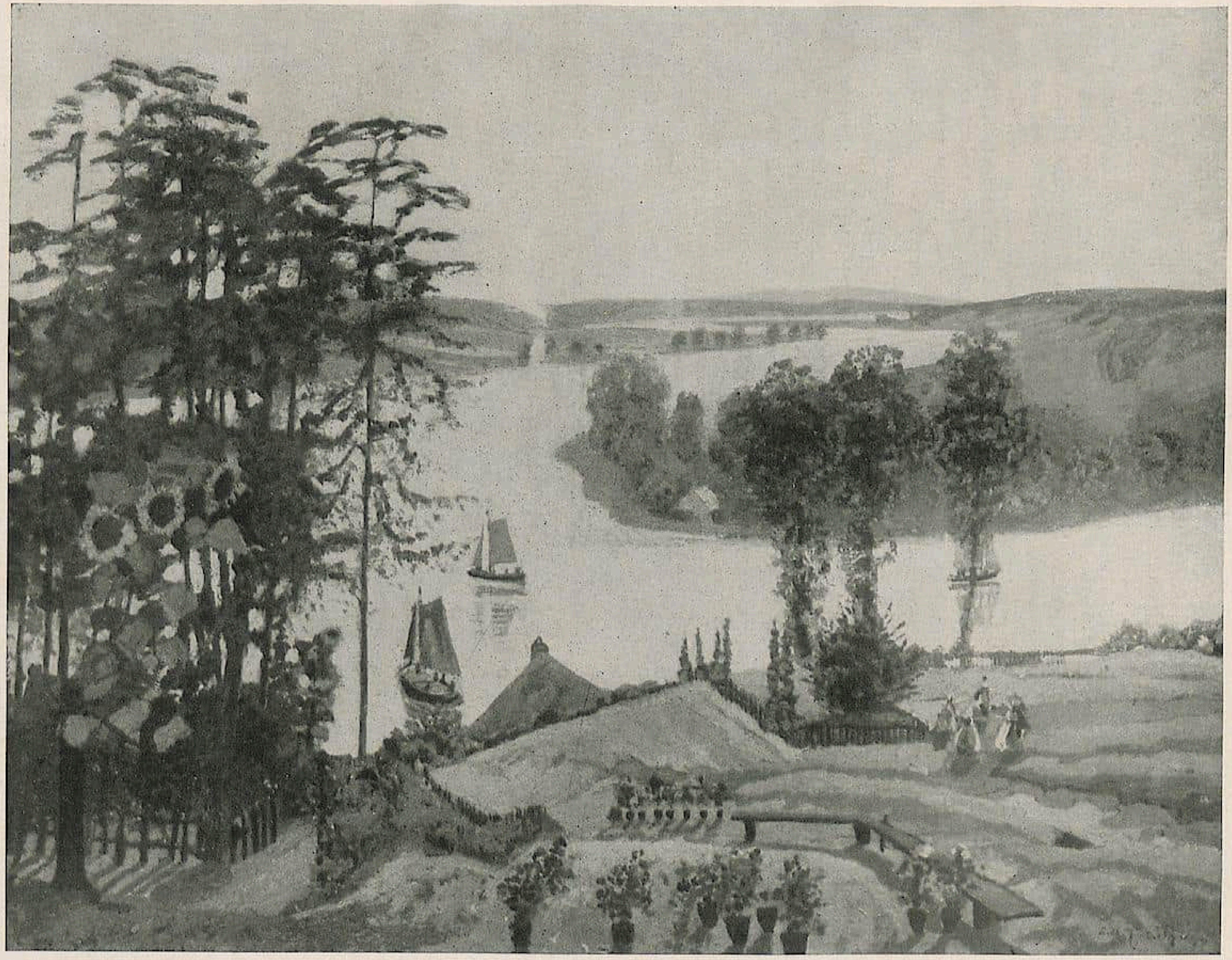
Große Berliner Kunstausstellung, Düsseldorf



FRANZ EICHHORST KUHSTALL

Große Berliner Kunstausstellung, Düsseldorf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



LEOPOLD H. JÜLICH

Große Berliner Kunstausstellung, Düsseldorf

SOMMERLANDSCHAFT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LIESEGANG, LINS, MÜHLIG und WESTENDORP hervor. Für sich isoliert steht JULIUS BRETZ, der in Düsseldorf ungefähr wie ein Karl Haider wirkt. Seine zart durchgeführten intimen Naturausschnitte (Abb. S. 460) lassen vergessen, daß er einst mit breit und wuchtig hingesetzten holländischen Landschaften begann, von denen man gerne ein Beispiel gesehen hätte. Bretz kommt diesmal nicht so zur Geltung wie er es verdient. Auch von WILHELM SCHMURR hätte man lieber mehr aus der Vorkriegszeit in der Art der „Dame in Blau" gesehen, als die etwas eintönigen kurländischen Winterlandschaften, die er als Soldat im Osten gemalt hat. Er hat vorzügliche Bildnisse, besonders von Künstlerkollegen (Clarenbach, Werner Heuser), geschaffen. Im Porträtfach zeigen PETERSEN, REUSING und SCHNEIDER-DIDAM, im Interieurbild ANGERMEYER und der sehr tüchtige SCHOENNENBECK (Abb. S. 462) Beispiele ihrer bekannten Art. Ein Neuling ist FRANZ JOSEF KLEMM, der zwar in der Konvention wurzelt, aber im malerischen Handwerk Beachtenswertes leistet. OTTO SOHN-RETHEL, der zweite der drei Malerbrüder, zeigt sich in vorzüglich charakterisierten Bildnissen (Abb. S. 464) nicht unwert seines Großvaters Karl Ferdinand Sohn, des größten Bildnismalers der älteren Düsseldorfer Schule, spricht aber auch mit den Landschaften und Akten seiner italienischen Zeit an. HANS KOHLSCHEIN hat in Warschau zahlreiche lebendige Genrebilder (Abb. S. 469) gemalt, die einen zweifellosen Fortschritt gegenüber seinen etwas gewaltsamen Geschichtsbildern verraten. Von des vielseitigen und beweglichen MAX STERN impressionistischen Bildern sagen die „Tanzpause" und besonders die dichtgedrängt knienden Nonnen zu. Von FRIEDRICH und HANS SCHÜZ werden Gemälde gezeigt, die jüngst gelegentlich einer Sonderausstellung in der Kunsthalle gewürdigt wurden.

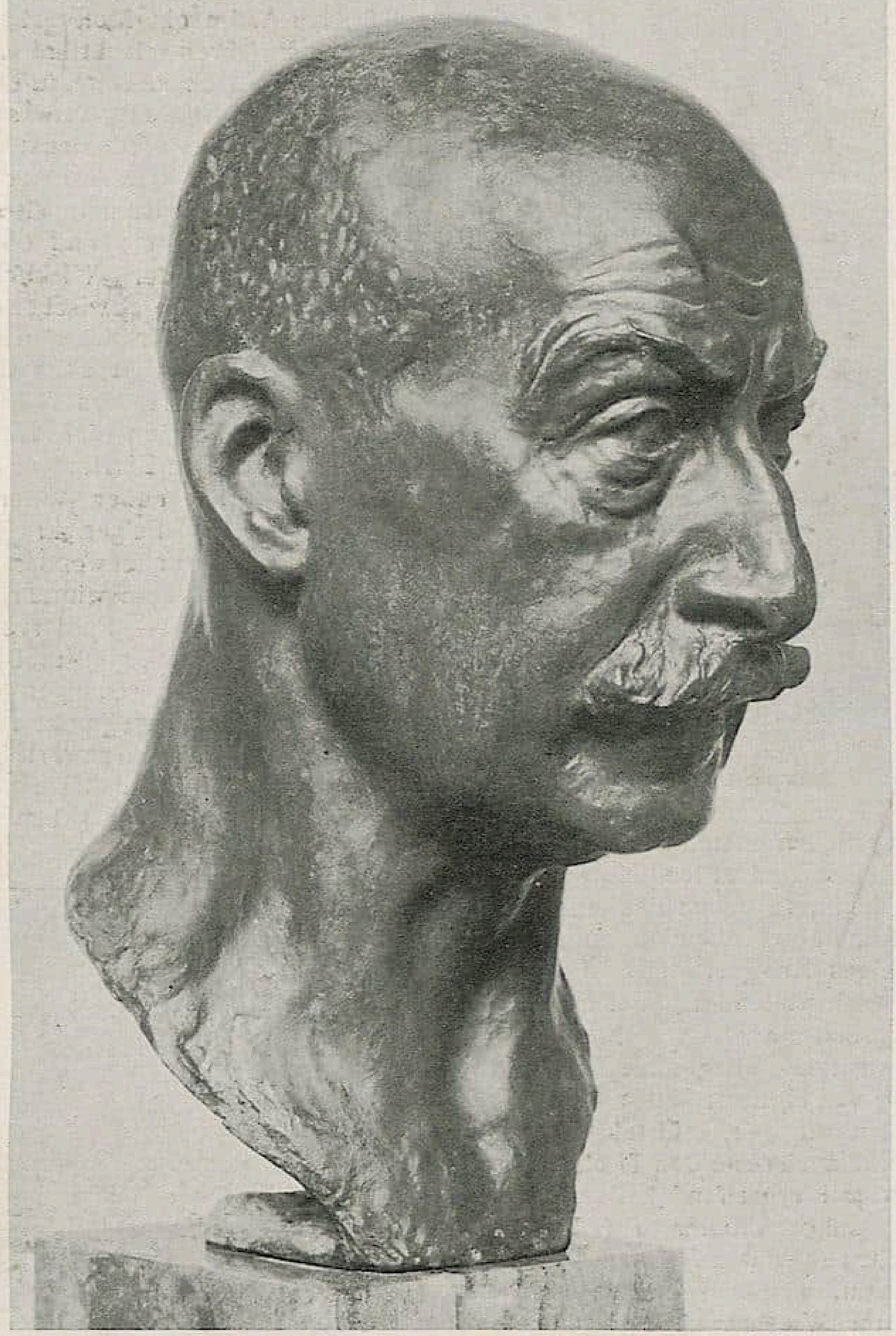
Die im Düsseldorfer Kunstleben durch zahlreiche Berufungen an die Akademie und die städtische Kunstgewerbeschule vertretene süddeutsche Malerei tritt sehr stattlich in mehreren Sälen auf, die KARL EDERER, ADOLF MÜNZER (Abb. S. 468) und JOSEF HUBER-FELDKIRCH eingeräumt wurden. J. P. JUNGHANNS, einst ein Schüler H. v. Zügels, zeigt Landschaften und Tierbilder. Die phantastischen Zeichnungen und Aquarelle, die Illustrationen und reizvollen Exlibris des aus Nürnberg stammenden, in den Steglitzer Werkstätten gebildeten ERNST AUFSEESER (Abb. S. 475), die Totentanzbilder und Märchenillustrationen des jungen Rheinländers ADOLF UZARSKI (Abb. S. 475) vertreten mit minder Belangreichem die Schwarzweißkunst der Düsseldorfer. Manches darunter ist mehr kunstgewerblicher Art. Kunstpädagogisch wirkt die Vorführung der Bildnisse und Akte von GERTRUD VON KUNOWSKI, deren Art man besonders aus den Beispielen ihrer Kunst im Grassi-Museum zu Leipzig kennt.

WALTHER OPHEY ist unter den heutigen Düsseldorfern nahezu der einzige, den verwandte Bestrebungen mit den jüngeren Berlinern und den Münchnern der „Neuen Secession" verknüpfen. Sein flammender „Gratulationsstrauß" und das Herrenbildnis erscheinen am geglücktesten. Allzu isoliert bieten sich seine Gemälde dar. Künstlerische Erscheinungen wie die Opheys wollen getragen sein (wie ehemals vom „Sonderbund"); sie verlieren sich jetzt unter viel Gleichgültigem und erregen Befremden. Dazu kommt, daß der jüngere Nachwuchs der Rheinländer so gut wie gar nicht vertreten ist; man vermißt, um nur wenige Namen zu nennen, Werner Heuser und Carli Sohn-Rethel, Jos. Urbach-Neuss und Paul Seehaus-Bonn. Unter dem, was jüngere Düsseldorfer bieten, ist nur wenig Beachtenswertes (DAHL, KAUFMANN, LEMAN).

In einem repräsentativen Saal stellen die städtischen Kunstsammlungen eine Anzahl der von Dr. W. Bombe an dieser Stelle (Märzheft 1915) gewürdigten Neuerwerbungen aus. Hinzu kamen noch aus jüngster Zeit der „Zinsgroschen", eines der römischen Bilder von J. SCHNORR VON CAROLSFELD, der „Forsthof bei Weimar", ein Hauptwerk von KARL BUCHHOLZ und ausgewählte Werke von A. und O. ACHENBACH, DÜCKER, MUNKÁCSY, SEIBELS, KARL FERD. SOHN und THOMA.

Offenbar infolge der Transportnot ist die Vertretung der Berliner Plastik unzulänglich. Man vermißt beispielsweise in der Freien Secession Kolbe und Barlach. ENGELMANN, DE FIORI, KLIMSCH (Abb. S. 473) und KRAUS sind wenigstens mit Einzelwerken vertreten, ebenso LEDERER, METZNER und WENCK in der Berliner Secession. Unter den übrigen Berliner Bildhauern fesselt besonders der aus dem Rheinlande stammende, in seiner Heimat noch zu wenig beachtete KARL EBBINGHAUS. Die durchgeistigten Bronzebüsten des Professors Gernsheim und des ehemaligen Kölner Oberbürgermeisters v. Becker (Abb. S. 457) gehören zu den besten Bildniswerken der Ausstellung. In der Düsseldorfer Abteilung begegnet man dem Nachlaß des schon im Jahre 1914 an der Aisne gefallenen Bildhauers G. v. BOCHMANN d. J., dem großen „Donar" von HUBERT NETZER, den Porträtbüsten von B. SOPHER und Werken von COUBILLIER, FLEISCHHACKER, HEINZ MÜLLER, NEUHAUS und SCHEUFFEN.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRITZ KLIMSCH MAX LIEBERMANN (BRONZEBÜSTE)
Große Berliner Kunstausstellung, Düsseldorf

HUBERT WILMS „EWIGER FRIEDE"*)

Von RICHARD BRAUNGART

Es liegt wohl hauptsächlich in der über alle menschliche Voraussicht langen Dauer des Krieges und in den bei größter Verschiedenartigkeit der Schauplätze doch ziemlich geringen Unterschieden des Tatsächlichen und Wesentlichen, daß wir Kriegsdarstellungen und auch Arbeiten symbolisierenden oder anderen Charakters, die sich auf den Krieg beziehen, heute viel seltener begegnen wie noch vor einem oder vor zwei Jahren. Es läßt sich auch nicht leugnen, daß man der Kriegskunst (wie des Krieges selbst) müde geworden ist und sich nach Dingen sehnt, die nicht den leisesten Gedanken an die Erleb-

*) Hubert Wilm, Ewiger Friede. Originalradierung. 100 signierte und numerierte Abzüge. Nr. 1—25 auf Japan je M 100.—, Nr. 26—100 auf holländisch Bütten je M 75.—. Verlag von F. Bruckmann A.-G., München.

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

O. F. MÜLLER BADENDE
Große Berliner Kunstausstellung, Düsseldorf

nisse der schmerzlichen letzten drei Jahre wach werden lassen. Das hindert freilich nicht, daß es Fälle geben kann, in denen uns ein Künstler, allem Leid und allen Bedenken zum Trotz, in den Bann eines Kriegserlebnisses zwingt, das in künstlerisch vollendeter Form zu gestalten ihm gegeben war.

Solch ein Ausnahmefall liegt ohne Zweifel bei einer Radierung von HUBERT WILM vor, die im Jahre 1916 in langwieriger, mühseliger Arbeit entstanden ist und auch ohne den Titel „Ewiger Friede" jedem mit ergreifender Deutlichkeit ihren Grundgedanken offenbarte (Abb. geg. S. 457). Zwischen ragenden Halmen und Gräsern ruht einsam, weitab von menschlichen Wohnstätten, am Wiesenrand ein gefallener Krieger. Die Linke greift nach dem Herzen, das längst stille steht; und ewiger Friede umglänzt die edlen Züge des jungen Helden. Nichts unterscheidet ihn mehr von der umgebenden Natur. Der Gleichmacher Tod hat alles Trennende ausgelöscht, und Mensch und Pflanzen sind eins geworden, gleichwertige Teile eines gewaltigen Ganzen, des Universums.

Wilm hat in diesem Blatt einer älteren Arbeit, der „Blumenwiese", die letzte Ausdeutung, Vertiefung und Weite gegeben. Nun erst ist sein graphisches Hauptziel: die Umbildung der Naturformen in dekorative Kunstformen, vollkommen erreicht. Mit einer Genauigkeit, die sogar die exakte botanische Bestimmung jeder Blume und jedes Grases zuläßt, hat Wilm ein Motiv abgewandelt, das schon einen Dürer gelockt hat. Aber trotzdem ist kein realistisches, sondern ein dekoratives (stilisierendes) Kunstwerk daraus geworden; denn jede Einzelheit (Blumensterne z. B. oder die kugelförmigen Samenträger des Löwenzahn) ist zweidimensional, also flächig, gesehen und gezeichnet; und es berührt fast seltsam, solche der Wirklichkeit widersprechende Gebilde zwischen anderen zu finden, die reines Wirklichkeitsabbild zu sein scheinen. Aber das ist eben das Eigentümliche und Besondere des Wilmschen Stils, daß hier die Formen der Natur auf dem direktesten Wege in Zierformen umgewandelt werden. Das hat außer Wilm noch kaum einer mit solcher Folgerichtigkeit auch auf Vorwürfe dieser Art anzuwenden gewagt. Diese Arbeit (zu der es eine wunderbar feine und scharfe Zeichnung — Radiervorlage —, ein echtes Museumsstück, gibt) muß deshalb, ganz abgesehen von ihren sonstigen Eigenschaften, als ein Höhe- und Angelpunkt im graphischen Gesamtschaffen Wilms gewertet werden. Wir sind übrigens gewiß, daß sie noch manchen ebenbürtigen Nachfolger haben wird.

W. KOHLHOFF HÄUSER
Große Berliner Kunstausstellung, Düsseldorf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF UZARSKI ZEICHNUNG AUS 1001 NACHT

ERNST AUFSEESER TRAUM (ZEICHNUNG)

Große Berliner Kunstausstellung, Düsseldorf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ROLF SCHOTT — AUS DEM ZYKLUS „PIERROT“ (RADIERUNG)

ROLF SCHOTT

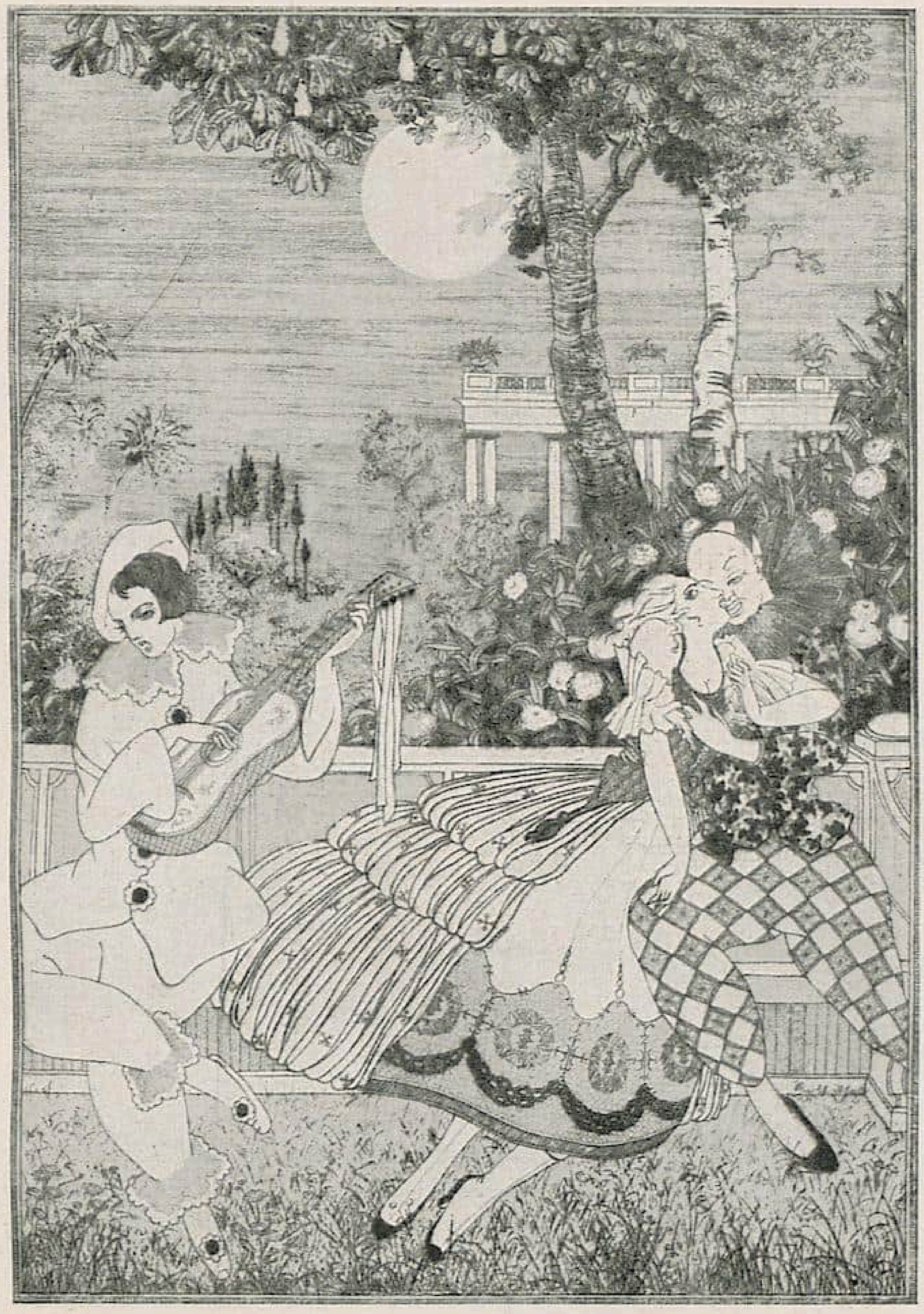
Von Alexander von Gleichen-Russwurm

Fast scheu und doch ihrer künstlerisch-menschlichen Berechtigung sicher tritt eine altbekannte Gestalt in unseren Gesichtskreis, die vom Weltkrieg fortgeschwemmt gewesen, dorthin, wo viel Liebes und Trautes besserer Tage harrt. Es ist der Pierrot. Und mit ihm schlingt sich ein Reigen ewiger Masken, der Träger von Herzenslust und Herzensleid von neuem in unseren Sinn, setzt sich fest und will sich nicht verdrängen lassen, trotz allem, trotz allem.

Es tut wohl, die reizvollen Radierungen zu betrachten, die, in Mappenform herausgegeben, einen Zyklus aus Peterchens Geschichte enthalten. Rolf Schott hat mit diesen sieben Blättern*) ein kleines Meisterstück geschaffen,

*) Erschienen im Selbstverlag des Künstlers, München, Agnesstraße 10, Gartenhaus.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ROLF SCHOTT AUS DEM ZYKLUS „PIERROT“ (RADIERUNG)

das nicht nur an den vergangenen Karneval erinnert, sondern Einblick in die Tiefen des menschlichen Charakters gewährt. Eigentlich stehen Pierrot, sein Gegner Hanswurst und Colombine, das süße Mädel ohne Maske vor uns, wie es Jean Jacques Rousseau in der Ode an das Glück mit dem Vers beschrieben:

Die Maske fällt, es bleibt der Mensch
Und alles Heldentum entweicht.

Aber nicht nur die Phantasie weiß Rolf Schott mit seinen Blättern anzuregen (mich hat er dazu verführt, sieben kleine Lieder dem Pierrot zu widmen), auch künstlerisch sind die Erlebnisse des bleichen Gesellen, der liebt und betrogen wird, von feinster Wirkung. Wenn man die ersten Werke eines jungen Künstlers, die einem begegnen, kritisch betrachtet, ist man immer geneigt, nach Vorbildern oder wenigstens nach verwandter Richtung Umschau zu halten. Mir ist bei Schotts Radierungen Beardsley eingefallen. Das soll weder ein Lob noch ein Tadel sein, ich stelle es einfach als Tatsache hin. Die Blätter sind gut gezeichnet, mit einfachsten Mitteln ist große Tiefe, plastische Wirkung hergestellt, und im Ausdruck

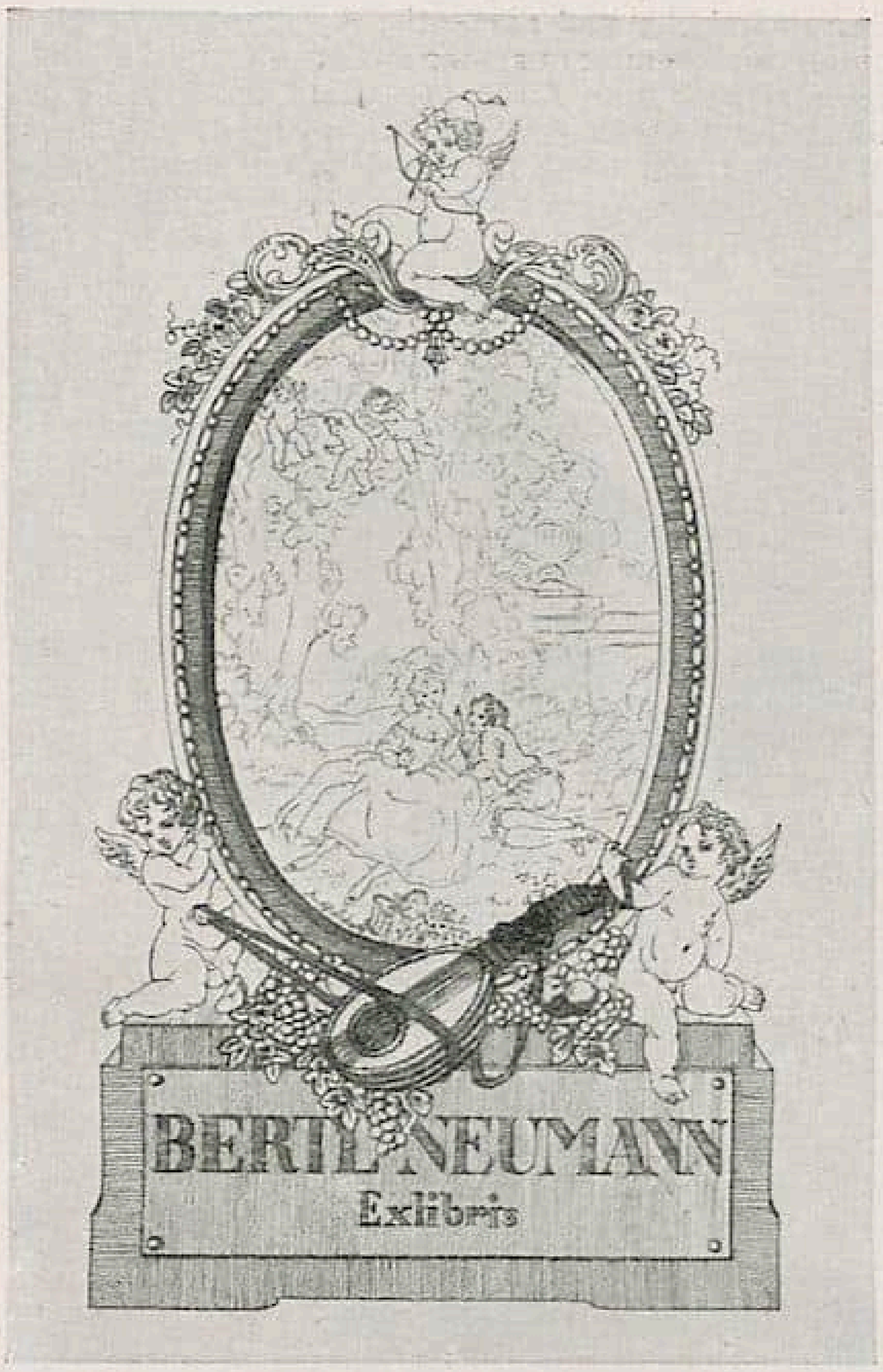
B M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ROLF SCHOTT — ZEICHNUNG ZU JEAN PAULS „TITAN"

von Gesichtern und Gestalten hat Schott Bedeutsames geleistet. Man muß die Radierungen langsam beschaulich auf ihre Einzelheiten hin prüfen, um zum Vollgenuß zu kommen. Darin steht der junge Künstler im Gegensatz zu den Richtungen, die vor dem Krieg von sich reden machten und auch jetzt noch mit ihren embryonischen Gebilden aufdringlich wirken. Doch er kehrt nicht zu vorvergangenen Schulen zurück, es liegt etwas durchaus Neues, Jugendfrisches in seiner Arbeit, das nach Entfaltung drängt. Das liebste Blatt ist mir Pierrot im Gebet, ein Blatt voll Sonne und tiefer Schatten. Das Madonnenbild mit einem Blechdach darüber steht so gut in der Luft, wie es einem reifen Meister nicht besser hätte gelingen können. Man hat den Wunsch, dem jungen Künstler, dessen Arbeiten fern vom Weltgeschehen liegen und von reiner Menschlichkeit sprechen, noch öfters zu begegnen.

Nur der Handwerker kopiert die Wirklichkeit, der Künstler stellt sie so dar, wie sie erscheint, nachdem ihr Bild durch seine Seele gegangen ist.
Graf Schack

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ROLF SCHOTT EXLIBRIS (RADIERUNG)

NEUE KUNSTLITERATUR

Graber, Hans. Max Buri. Sein Leben und Werk. Mit 50 Tafeln. Basel 1916. Benno Schwabe & Co. Verlag. 10 M.

Trog, Hans. Max Buri. Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft 1917. Mit 15 Illustrationen.

Wie wird die zukünftige Kunstgeschichtsschreibung, die, die eine größere Distanz zu den Dingen, die uns heute beschäftigen und deren Ablauf wir noch nicht klar zu verfolgen vermögen, Max Buris, des Frühdahingeschiedenen, Stellung bewerten, wie sein Schaffen einreihen in die Bestrebungen seiner Zeit? Buri hat, das kann man heute schon erkennen, eine Brücke zu schlagen versucht zwischen einer malerischen Auffassung der Dinge und einer monumentalen Gestaltung; auf diesem Wege, den er nicht allein beschritten, ist er aber mit einem großen Maß von Selbständigkeit, dem größten vielleicht unter allen den Mitstrebenden, ausgezeichnet. Uebergeht man die frühen Anfänge, die den Einfluß seines Landsmanns Alb. von Keller, dessen persönlicher Schüler er war, verraten, betrachtet man den späteren, „echten" Buri, dann wird eine Einwirkung Hodlers klar, nicht des Problemmalers Hodler, sondern des Koloristen; die Beeinflussung ist unverkennbar, wenn Buri auch eine reinere Qualität, eine größere Leuchtkraft und Frische seiner Lokalfarben erzielt hat. Und hinsichtlich des Stofflichen ist Buri wieder andrerseits ohne Leibl nicht denkbar; nicht daß er Berner Bauern gemalt hat wie jener oberbayerische, ist das Entscheidende, sondern die Art der Auffassung. Die ungeschminkte Realität, die Freiheit von allem Anekdotischen und Literarischen, die zu einer starken Isolierung der einzelnen Persönlichkeit im Gruppenbild führt, sind Züge, die beiden gemeinsam sind. Ein trennendes Moment ist die bunte, handfeste Farbe des Jüngeren, seine höhere Bewertung der zeichnerischen Modellierung.

Nun liegen zwei Publikationen vor, die beide eine treffende Analyse des Schaffens des Künstlers bieten, beide mit großer Liebe zu diesem echt Schweizer Künstler geschrieben, aber beide von dem Panegyrikerton so mancher Künstlermonographie entfernt. Grabers Buch bietet eine eingehendere Biographie, die auch das rein Persönliche stärker heranzieht, einen sehr genau gearbeiteten Oeuvrekatalog und eine sehr reiche illustrative Beilage, der nur das eine mangelt, was Trogs Büchlein bietet, eine farbige Reproduktion eines der Bilder. Gerade die Farbe bedeutet aber bei Buri sehr viel, so daß das kleinere Werk mit Ehren neben der groß angelegten Publikation von Graber, die den 2. Band der „Studien zur Schweizerischen Kunst der Neuzeit" bildet, bestehen kann. W. B.

Dörr, Fr. Der Neckar I. Verlag Gebr. Buck, Mannheim.

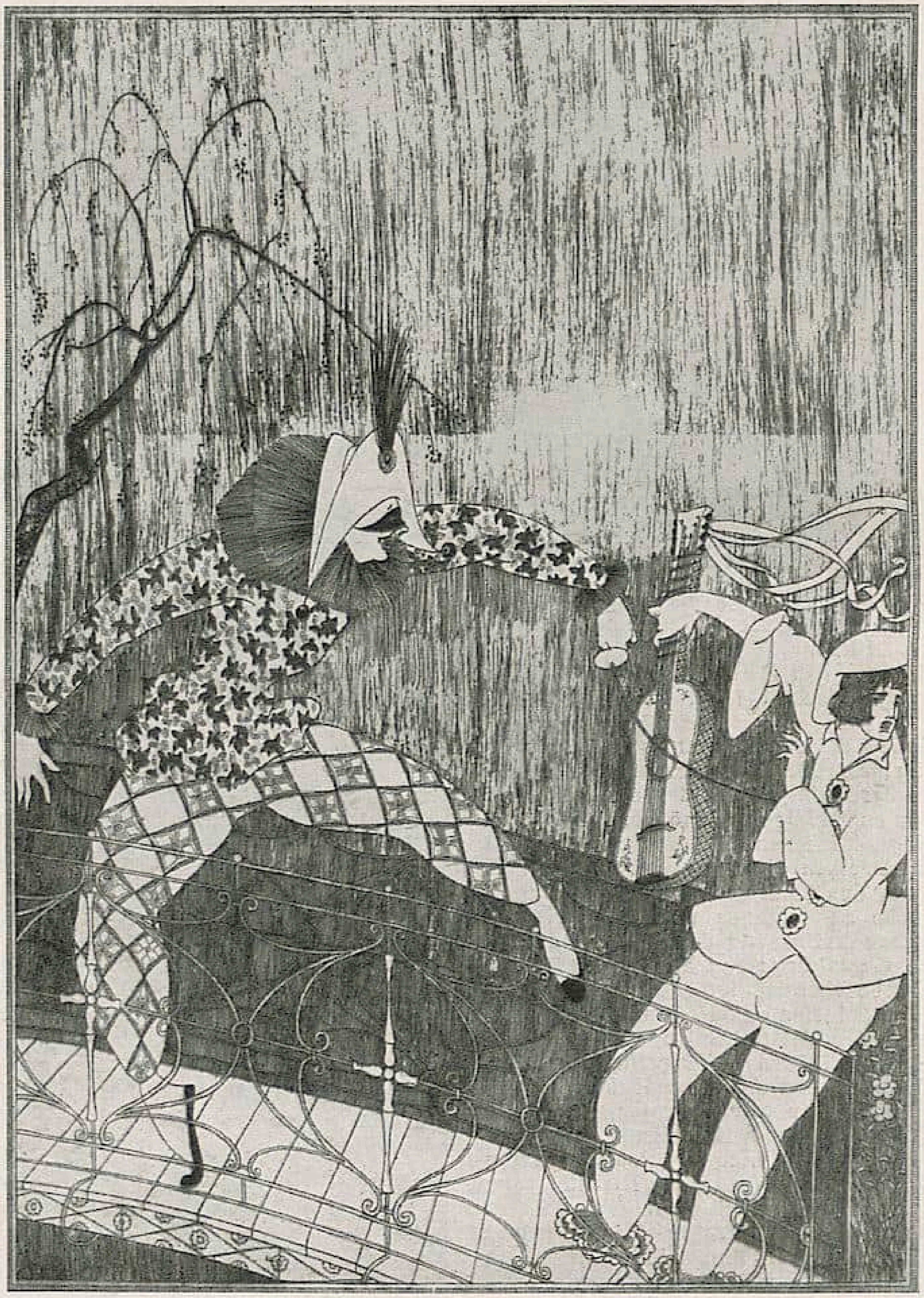
Mit 15 Federzeichnungen in einfach, aber gediegen ausgestatteter Mappe hat der einstige Thomaschüler Fr. Dörr die Schönheiten des romantischen Neckartales in die Kunst gerettet. Vor mehr als 100 Jahren haben die Kobell erstmals diese Schönheiten entdeckt und in ihre Kunstweise übersetzt. Die Romantiker K. und D. Fohr, E. und R. Fries, C. und L. Rottmann haben den um Heidelberg liegenden Neckarabschnitt gelegentlich zu zeichnerischen und graphischen Vorwürfen genommen.

ROLF SCHOTT EXLIBRIS (RADIERUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Dörr beginnt mit der Gegend um das alte Wimpfen und geht mit Mappe I über Gundelsheim und Haßmersheim bis Neckarelz. (Die Mappe II soll den Odenwald bis zur Neckarmündung umfassen). Wir haben es hier nicht so sehr mit Veduten, als mit bildmäßigen Gestaltungen in flotten und doch sorgfältigen Federzeichnungen zu tun, in denen das reizvoll Gegenständliche fein abgewogen in die lichten Räume und das glänzende Spiel von Luft, Wasser, Ebene und Bergzüge gesetzt ist. Schlichte, liebevoll geschaute und ebenso dargestellte Naturmotive sind diese Blätter köstliche Zeugnisse für verklärende Heimatkunst. Dörr ist mit dieser Neckargegend von Grund aus vertraut. Er versteht ihre zwischen Lieblichkeit und Größe liegende Schönheit herauszuholen und ins Bild umzusetzen. Der natürliche und romantische Charakter dieser Landschaft kommt in seiner sicheren und reinlichen Technik klar zum Ausdruck. Bald sind es die geschichtlich berühmten Stätten alter Herrlichkeit (Wimpfen), bald die sagenumwobenen Orte (Gutenberg, Hornberg, Gundelsheim, Ehrenberg, Haßmersheim), bald die freundlichen, in den Obsthainen und Rebgeländen versteckten Dörfchen (Offenau, Heinsheim), die der Künstler, immer bezogen auf den schwungvollen Lauf des Neckars, in seinen reizvollen Blättern gibt: schlichte, wahrhafte Natur im Wandel der Jahreszeiten, herzlich und gemütvoll dargestellt. Eine der schönsten Gegenden Deutschlands entfaltet hier ihren beseligenden landschaftlichen und romantischen Zauber auf eine gewinnende und feine Art.

DR. B.



ROLF SCHOTT — AUS DEM ZYKLUS „PIERROT“ (RADIERUNG)